

No. 9

| | |
|-----|---|
| 雑誌名 | 国立西洋美術館年報 |
| 巻 | 9 |
| ページ | 1-95 |
| 発行年 | 1976-03-31 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1263/00000610/ |

*

国立西洋美術館年報

NO.9

*

BULLETIN ANNUEL
DU
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

*

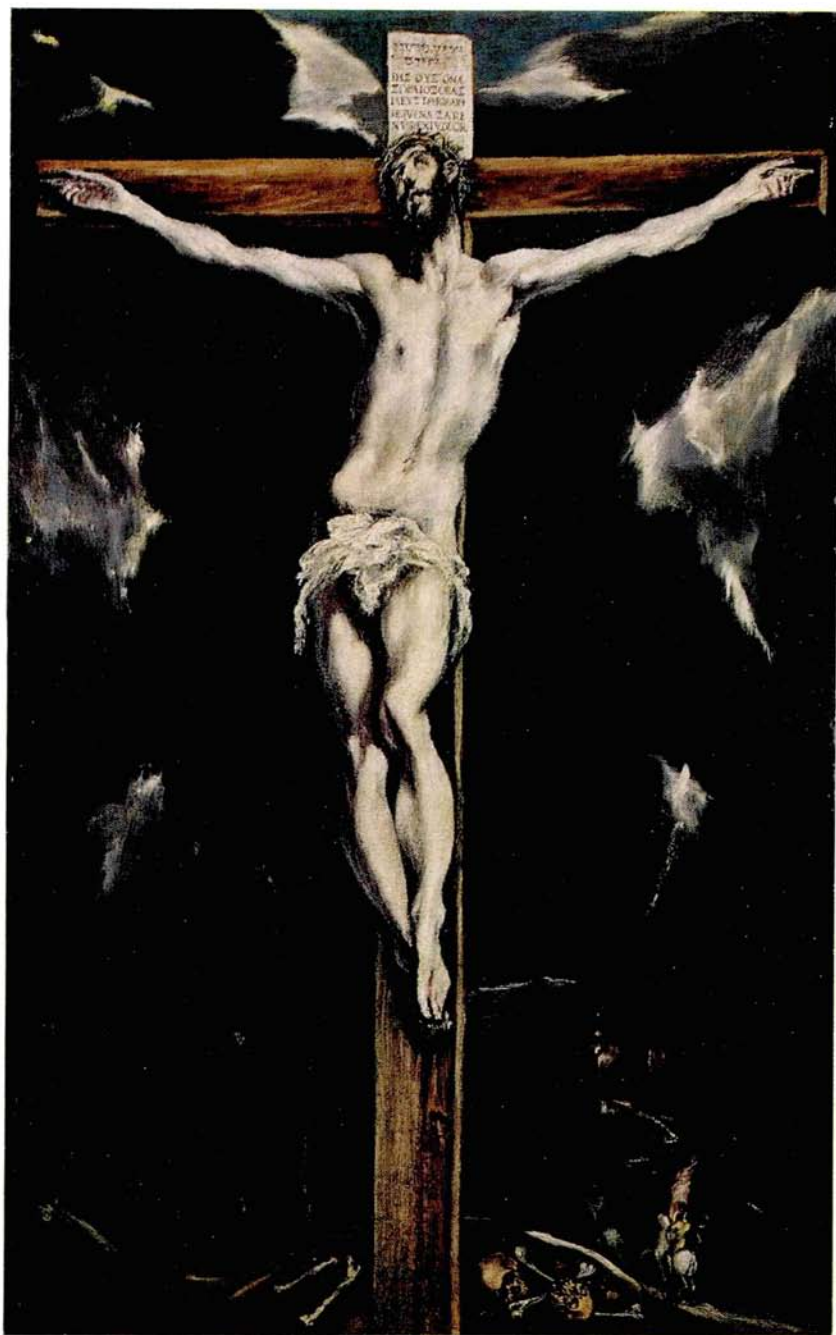
TOKYO 1975

*

国立西洋美術館年報

NO.9

(昭和49年度)



新収作品：エル・グレコ《十字架のキリスト》

目 次

| | |
|---|---|
| 昭和49年度新収作品について 山田智三郎 | 4 |
| Nouvelles acquisitions, par Chisaburo F. YAMADA | |

| | |
|------------------------------------|---|
| 新収作品目録 | 6 |
| Nouvelles acquisitions (catalogue) | |

| | |
|--|----|
| C. D. フリードリヒ：《難破した希望号》とその周辺 千足伸行 | 20 |
| “Die gescheiterte Hoffnung” von C. D. Friedrich: Ein romantischer Pessimismus? von Nobuyuki SENZOKU | |

| | |
|---|----|
| Der Adam-und-Eva-Zyklus in der sogenannten Cottongenesis-Rezension: eine Übersicht über mögliche Mitglieder der verzweigten Cottongenesis-Familie, von Koichi KOSHI | 46 |
| (要旨：《コットン創世記》系統の作品群——アダムとエヴァの場面について) | |

| | |
|------------------|----|
| 昭和49年度事業記録 | |
| 特別展・巡廻展・講演会・修復記録 | 88 |

| | |
|-----------------------------------|----|
| 資料：歳入実績額・歳出予算額・観覧者一覧表・所蔵作品一覧・職員名簿 | 92 |
|-----------------------------------|----|

昭和49年度新収作品について

山田 智三郎

国立西洋美術館は、昭和49年度の購入予算で、絵画2点と版画5点を購入し、三人の篤志家の御好意により、絵画4点、素描2点、彫刻2点、工芸1点の寄贈を受けた。各作品の題名およびデータについては、別項新収作品目録にゆずって、ここには、主な新収作品について簡単な報告をし、加えて、寄贈者への感謝の辞を述べることにしたい。

購入絵画のうちの1点は、エル・グレコ(1541~1614)の《十字架のキリスト》である。ゴルゴタの丘の上の十字架上のキリストを、「ひるの12時ごろ、日、光をうしない、地の上あまねく暗く」なった(マタイ伝、マルコ伝、ルカ伝)、神秘的閃光に処々の白雲を照し出された劇的な暗い空を背景に、前面に大きく描き、丘の下に見える中景には騎士を、遠景には宮殿と森をほのかな光の下に描き出した絵で、エル・グレコ独特の、劇的な宗教的神秘感に満ちた傑作である。

エル・グレコは1580年頃、現在ルーヴルにある《寄進者のいる十字架のキリスト》を描いたが、その後、この寄進者像を除いた主要部分のヴァリエーションを大小何点も描いている。彼自身の筆になるものの外、研究家によってアトリエの作および弟子の手になるものと考えられるものも入ると、普通エル・グレコの作とされている《十字架のキリスト》は20点にもなる。そのうち、大部分の学者によって彼自身の作とされるものは6、7点にすぎないが、本図はそのうちの一つである。

このヴァリエーションには、大別して、トレドの町を描いたものと、本図のように、背

Nouvelles acquisitions,

par Chisaburoh F. YAMADA

景に風景と騎士を描いたものがある。本図に近い構図の大作としては、セヴィラのモティラ侯所蔵のものがあり、エル・グレコのトレド時代の中期、1590年頃のものかと考えられている。別に、クリーヴランド美術館には、それよりさらに大作で、現在は下部が失われているが、もとは下部に同じような騎士が描かれていたのではないと思われる絵があり、そうだとすれば、様式の上から言って、クリーヴランド美術館のものがまず描かれ、それに基づいて、より小さなヴァリエーションが数点描かれたと考えられる。本館購入のものは、そのうち、一番晩い作品と思われる。戦前のエル・グレコ研究の権威、マイヤーをはじめとし、ウェシーを除く、すべてのエル・グレコの研究書が、本図をエル・グレコの自筆としているが(ウェシーのみがアトリエ作とする)、多くは中期の後期(1590年代)と見なし、カモン・アズナルは晩年の1606~12年の作としている。大作ではないが、最盛期のエル・グレコ芸術の深みを十二分に味い得るこの作品を展示出来ることになったのは喜ばしい。

もう1点の購入絵画は、マニャスコの《羊飼のいる風景》である。これは、昨年度購入した同じ画家の《嵐の海の風景》と一対をなすもので、昨年度一対を購入する予算がなかったため、この1点を今年度購入した。この作品については、昨年度の年報(8号)に書いたので、ここでは省略させて頂く。

購入版画のうち、最も重要なものは、デューラーの鉄板エッチング《ゲッセマネの祈り》である。1515年の初刷で保存もかなり好

い。本館はデューラーの木版画としては、連作《キリストの受難》（グローセ・パッシオン）を所有しているし、銅版画（エングレーヴィング）の例としては、メランヒトンの肖像の初刷の保存の非常に好いものを前に手に入れた。それ故、デューラーのエッチングの作例としてこの版画を購入した次第である。

前述したように、本館は、デューラーの《キリストの受難》（グローセ・パッシオン）を所蔵しているが、12枚のうち、最後の「キリストの復活」図が欠けていた。この1枚が欠けていたために特別安かったのが買ったのが実状である。今年度幸いに、この欠けていた「キリストの復活」（同じラテン語テキスト付きの初版もの）を購入することが出来、大連作が完本となった。

御寄贈頂いた作品9点のうち、1点は16世紀初めのフランドル派の素描で、《帽子をかぶった老人の顔》を描いたもの。本館の評議員でもあった故宮本三郎画伯が、亡くなられる半年ほど前に寄贈して下さった。もと松方コレクションにあったもので、クエンティン・マサイスの作とされていた。レオナルドのグロテスクな顔の素描の影響下に描かれたかと思われるもので、しっかりした描線による、辛辣な鋭い描写は、相当の大家の手になることを示しており、マサイスの作である可能性は強い。宮本画伯は、そのヨーロッパ絵画についての深く、広い知識と鑑賞眼をもって、本館の評議員としてのみならず、購入委員としても、当館の仕事を親切に助けて下さったが、その上この優れた素描を寄贈して頂き、故画伯への感謝にみちた追憶の念に堪えない。

今年度はさらに、梅原龍三郎画伯より、ドガのバステル画1点、ルノワールの油彩画1点、ピカソの油彩画2点、キュクラデスの彫刻2点、キュクラデスの壺1点、計7点の作品を寄贈して頂いた。そのうちドガのバステル《背中を拭く女》は、ドガが好んで描いた女性の入浴情景図のなかでも特に美しいもので、彼のバステル画中の名品である。ルノワールの《横たわる浴女》は1906年の作で、彼の裸体画の好い作例を持たない本館の蒐集に、この美しい裸体画を加え得たことは非常に嬉しい。ピカソの2点はともに晩年の作であるが、ピカソの油彩作品を1点ももたぬ本館には、これも大変有難い御寄附であった。1969年の《男と女》はなかなかの力作である。キュクラデスのものは、中世末以降の作品の蒐集に全力をあげている本館の現状には異質のようにも見えるが、本館の蒐集は、将来は西洋美術全体を示す蒐集にまで拡張すべきもの故、その先取りをして御寄贈を頂いた次第である。市場価格にすれば合計五億円にも達するこれらの美術品を進んで寄贈して下さった梅原画伯の公共のためにつくされようとする御篤志には感激の外はない。本館を代表して心からの御礼を申上げてこの報告を終る。

新収作品目録

この目録は、昭和49年度刊行の『国立西洋美術館年報 No. 8』に収載分以後、昭和50年3月までに当館予算で購入した作品と寄贈作品を含む。作品番号のPは絵画、Dは素描、Gは版画、Sは彫刻、OAは工芸品、大ききの表示は縦×横×奥行の順、単位はメートルである。

購入作品

エル・グレコ（本名 ドメニコス・テオトコプーロス）

クレタ島1541～トレド1614

EL GRECO (Domenikos Theotokopoulos)

Krete 1541—Toledo 1614

P・1974-1

十字架のキリスト

1606～1610年

油彩 カンヴァス 0.95×0.61

中央下に署名：δομήνικος θεοτοκόπουλος ἐπίεισε

来歴：アルバ公；パリ，ベルネーム・ジュス，1926；ウィーン，ヘルマン・アイスナー；ニューヨーク，ウィルデンスタイン，1961；東京，ウィルデンスタイン東京，1973

展覧会歴：『人類の美術』ダラス美術館，1962年10月6日～12月31日，Cat. p. 60 No. 4，図版 p. 2

文献：A. L. Mayer, *Domenico Theotocopuli, El Greco*, München, 1926, p. 17, No. 96, repr. p. 19; A. L. Mayer, *El Greco*, Berlin, 1931, p. 114; M. Legendre, A. Hartmann, *Domenico Theotocopuli dit El Greco*, Paris, 1937, p. 220, repr. p. 220; J. Camon Aznar, *Domenico Greco*, Madrid, 1950, I, p. 654, II, p. 1366, No. 175, repr. I, p. 656; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, pp. 205-206, No. 1417; *Dallas News*, September 30, 1963, repr. en coul.; H. Wetthey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, II, p. 176, No. X-50; G. Manzini, T. Frati, *L'opera completa del Greco*, Milano, 1969, p. 101, No. 61e; J. Gudiol, *El Greco*, Ed. Poligrafa, S. A., Barcelona, 1971, No. 120

昭和49年度購入作品

NOUVELLES ACQUISITIONS

Ce supplément constitue la suite à notre Bulletin Annuel No. 8 en 1974. Il comprend donc toutes les œuvres achetées et données depuis cette date jusqu'à la fin du mars de 1975. Le numéro précédant chaque œuvre indique notre numéro inventaire, P étant pour la peinture, D pour le dessin, G pour la gravure, S pour la sculpture, et OA pour le objet d'art. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur et la profondeur.

ŒUVRES ACHETÉES

P • 1974-1

CHRIST EN CROIX

1606~1610

Huile sur toile H. 0,95; L. 0,61

Signé en bas au milieu: *δομήνικος θεοτοκόπουλος
ἑπόμε*

Prov.: Duc d'Albe; Bernheim Jeune, Paris, 1926; Hermann Eisner, Wien; Wildenstein, New York, 1961; Wildenstein Tokyo, Tokyo, 1973.

Exp.: *The Arts of Man*, Dallas, Museum of Fine Arts, October 6—December 31, 1962, Cat. p. 60, No. 4, repr. p. 2.

Bibl.: A. L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*, München, 1926, p. 17, No. 96, repr. p. 19; A. L. Mayer, *El Greco*, Berlin, 1931, p. 114; M. Legendre, A. Hartmann, *Domenico Theotocopouli dit El Greco*, Paris, 1937, p. 220, repr. p. 220; J. Camon Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, 1950, I, p. 654, II, p. 1366, No. 175, repr. I, p. 656; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, pp. 205-206, No. 1417; *Dallas News*, September 30, 1963, repr. en coul.; H. Wetthey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, II, p. 176, No. X-50; G. Manzini, T. Frati, *L'opera completa del Greco*, Milano, 1969, p. 101, No. 61e; J. Gudiol, *El Greco*, Ed. Poligrafa, S. A., Barcelona, 1971, No. 120.

Achat du Musée en 1974.



マニヤスコ, アレッサンドロ
ジェノヴァ1667～ジェノヴァ1749
MAGNASCO, Alessandro
Genova 1667～Genova 1749

P・1974-6

羊飼いのいる風景

1718～1725年頃

油彩 カンヴァス 0.93×1.30

来歴：ウィーン，個人コレクション；チューリヒ，
ナータン画廊

文献：G. Delogu, “Vier unveröffentlichte Gemälde von Magnasco” in *Pantheon*, XI Jahrg. 1938; M. Pospisil, *Magnasco*, Firenze, 1945, Tav. 58-59; B. Geiger, *A. Magnasco*, 1949, p. 151

昭和49年度購入作品

デューラー, アルブレヒト
ニュルンベルク1471～ニュルンベルク1528
DÜRER, Albrecht
Nürnberg 1471～Nürnberg 1528



G・1974-1 裏面 verso

G・1974-1

キリストの受難(12), キリストの復活

木版 紙 印刷されてある部分 0.393×0.275

1511年ニュルンベルクで刊行されたラテン語テキスト
つきの版12点揃いのうち，昭和45年度購入分に欠
けていた1点

ウォーターマーク：Meder, 127

来歴：フランクフルト，ヘルムート・H. ルンブラー
商会

文献：『国立西洋美術館年報』No. 5 参照

昭和49年度購入作品

G・1974-2

ゲッセマネの祈り

1515

エッチング 紙 0.225×0.159 (版面)

来歴：ロンドン，クラドック・アンド・バーナード
商会

文献：Bartsch: 19; Koehler: 82; Dodgson: 82;
Tietze: 648; Meder: 19; Panofsky: 26

昭和49年度購入作品

P • 1974-6

PAYSAGE AUX BERGERS

ca. 1718~1725

Huile sur toile H. 0,93; L. 1,30

Prov.: Collection particulière, Wien; Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan, Zürich.

Bibl.: G. Delogu, "Vier unveröffentlichte Gemälde von Magnasco" in *Pantheon*, XI Jahrg. 1938; M. Pospisil, *Magnasco*, Firenze, 1945, Tav. 58-59; B. Geiger, *A. Magnasco*, 1949, p. 151.

Achat du Musée en 1974.



G • 1974-1

DIE GROSSE PASSION (12)

Auferstehung

Gravure sur bois, papier

H. 0,393; L. 0,275 (dimension de la surface imprimée)

Une des pièces appartenant à la série de 12 gravures publiée en 1511 à Nuremberg (autres 11 gravures, achetées déjà par le Musée en 1970)
Filigrane: Meder, 127.

Prov.: Helmut H. Rumbler, Frankfurt.

Bibl.: Voir, *Bulletin annuel du Musée National d'Art Occidental*, n° 5, 1971.

Achat du Musée en 1974.



G • 1974-2

CHRISTUS AM ÖLBERG

1515

Eau-forte sur papier

H. 0,225; L. 0,159 (dimension de la planche)

Prov.: Craddock & Barnard, London.

Bibl.: Bartsch: 19; Koehler: 82; Dodgson: 82; Tietze: 648; Meder: 19; Panofsky: 26.

Achat du Musée en 1974.



カロー, ジャック
ナンシー1592～ナンシー1635
CALLOT, Jacques
Nancy 1592～Nancy 1635

G・1974-3
聖マンスエトゥス
第9ステート
エッチング 紙 0.23×0.278 (版面)
来歴: ロンドン, クラドック・アンド・バーナード
商会
文献: J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 378
昭和49年度購入作品

ローザ, サルヴァトーレ
アレネルラ1615～ローマ1673
ROSA, Salvator
Arenella 1615～Roma 1673

G・1974-4
アレクサンドロスとディオゲネス
エッチングとドライポイント 紙
0.451×0.272 (紙面)
来歴: ロンドン, クラドック・アンド・バーナード
商会
文献: Bartsch: 6; A. Pettoirelli, *Salvator Rosa ...*,
Torino, 1924, p. 27; A. Petrucci, 'Salvator Rosa
Acquafortista', *Bollettino d'Arte*, III, 1934, p. 31;
L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano, 1963, fig. 53b;
1973年アート・カウンシルが Hayward Gallery で
行なった 'Salvator Rosa' 展カタログ No. 99, pl.
25
昭和49年度購入作品

G • 1974-3

SAINT MANSUY

9^e état

Eau-forte sur papier

H. 0,23; L. 0,278 (dimension de la planche)

Prov.: Craddock & Barnard, London.

Bibl.: J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n° 378.

Achat du Musée en 1974.



G • 1974-4

ALEXANDRE et DIOGÈNE

Eau-forte et pointe-sèche sur papier

H. 0,451; L. 0,272 (dimension du papier)

Prov.: Craddock & Barnard, London.

Bibl.: Bartsch: 6; A. Pettorelli, *Salvator Rosa*....., Torino, 1924, p. 27; A. Petrucci, 'Salvator Rosa Acquafortista', *Bollettino d'Arte*, III, 1934, p. 31; L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano, 1963, fig. 53b; Catalogue de l'exposition 'Salvator Rosa' organisée de Art Council à Hayward Gallery, London, 1973, n° 99, pl. 25.

Achat du Musée en 1974.



ボト, ヤン

ユトレヒト1618～ユトレヒト1652

BOTH, Jan

Utrecht 1618～Utrecht 1652

G・1974-5

モレ橋

第6ステート（ホルスタインによる）

エッチング 紙 0.197×0.278（紙面）

ローマ近郊の風景を表わした6点連作のひとつ

来歴：ロンドン，クラドック・アンド・バーナード
商会

文献：Bartsch: 5; Dutuit: 5; Holstein: 5

昭和49年度購入作品

寄贈作品

ルノワール, ピエール・オーギュスト

リモージュ1841～カーニュ1919

RENOIR, Pierre-Auguste

Limoge 1841～Cagne 1919

P・1974-2

横たわる浴女

1906年

油彩 カンヴァス 0.51×0.65

右下に署名：Renoir

来歴：ロンドン，モールバラ・ファイン・アート；
ロンドン，ウィルデンスタイン；ロンドン，フィッ
シャー・ファイン・アート；東京，彌生画廊；東京，
梅原龍三郎氏

展覧会歴：『フランス印象派と同時代の画家たち』
ロンドン，ウィルデンスタイン，1963年4月23日～
5月18日，Cat. No. 60，図版 p. 2

文献：Ambroise Vollard, *Tableaux, Pastels et
Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, I, Paris, 1918,
p. 45

1974年梅原龍三郎氏より寄贈

G. 1974-5

PONTE MOLLE

6^e état (Holstein)

Eau-fort sur papier

H. 0,197; L. 0,278 (dimension du papier)

Une des 6 pièces d'une série représentant les paysages aux environs de Rome.

Prov.: Craddock & Barnard, London.

Bibl.: Bartsch: 5; Dutuit: 5; Holstein: 5.

Achat du Musée en 1974.



ŒUVRES DONNÉES

P • 1974-2

LA BAIGNEUSE COUCHEE

1906

Huile sur toile H. 0,51; L. 0,65

Signé en bas à droite: Renoir

Prov.: Marlborough Fine Art, London; Wildenstein, London; Fischer Fine Art, London; Galerie Yayoi, Tokyo; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Exp.: *The French Impressionists and some of their contemporaries*, Wildenstein, London, 23 April~18 May, 1963, Cat. No. 60, repr. p. 2.

Bibl.: Ambroise Vollard, *Tableaux, Pastels et Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, I, Paris, 1918, p. 45.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.



ドガ, エドガー
パリ1834～パリ1917
DEGAS, Edgar
Paris 1834～Paris 1917

P・1974-3
背中を拭く女
1888～1892年頃
バステル カルトンに紙貼 0.70×0.61
来歴：1918年の「アトリエ・ドガ」最初の売立、
No. 120；パリ，モントゥー・コレクション；ロジェ・
ビュダン氏；東京，吉井画廊；東京，梅原龍三郎氏
文献：Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa
technique*, Paris, 1945, repr. p. 29; P. A. Lemoisne,
Degas et son œuvre, Paris, 1946, No. 967
1974年梅原龍三郎氏より寄贈

ピカソ, パブロ
マラガ1881～ムージャン1973
PICASSO, Pablo
Malaga 1881～Mougins 1973

P・1974-4
アトリエのモデル
1965年
油彩 カンヴァス 0.50×0.61
左上に署名：Picasso
裏面に日付：24. 3. 65. III
来歴：パリ，モーリス・ジャルド；パリ，フェリク
ス・ヴェルセル画廊；東京，吉井画廊；東京，梅原
龍三郎氏
1974年梅原龍三郎氏より寄贈

P・1974-5
男と女
1969年
油彩 カンヴァス 1.95×1.30
左下に署名：Picasso
裏面に日付：7. 7. 69.
来歴：パリ，ルイーズ・レイリス画廊；パリ，エル
ヴェ画廊；東京，彌生画廊；東京，梅原龍三郎氏
文献：Rafael Alberti, *A Year of Picasso, Paintings:
1969*, New York, 1971, No. 90
1974年梅原龍三郎氏より寄贈

P • 1974-3

FEMME S'EPONGEANT LE DOS

ca. 1888~1892

Pastel sur papier collé au carton H. 0,70; L. 0,61

Prov.: Atelier Degas (I^{re} Vente, No. 120); Collection Monteux, Paris; M. Roger Budin; Galerie Yoshii, Tokyo; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Bibl.: Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris, 1945, repr. p. 29; P. A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, 1946, No. 967.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.



P • 1974-4

MODELE DANS L'ATELIER

1965

Huile sur toile H. 0,50; L. 0,61

Signé en haut à gauche: Picasso

Daté au dos: 24. 3. 65. III

Prov.: Maurice Jardot, Paris; Galerie Félix Vercel, Paris; Galerie Yoshii, Tokyo; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.



P • 1974-5

COUPLE

1969

Huile sur toile H. 1,95; L. 1,30

Signé en bas à gauche: Picasso

Daté au dos: 7. 7. 69.

Prov.: Galerie Louise Leiris, Paris; Galerie Hervé, Paris; Galerie Yayoi, Tokyo; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Bibl.: Rafael Alberti, *A Year of Picasso, Paintings: 1969*, New York, 1971, No. 90.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.



伝クエンティン・マサイス
ルーヴァン1466～アントワープ1530
MASSYS (METSYS), Quentin attr.
Louvain 1466～Anvers 1530

D・1974-1
帽子をかぶった老人の顔
ペン 白のハイライト 紙 0.179×0.096
来歴：フェアファックス・マレイ；松方幸次郎氏；
宮本三郎氏
展覧会歴：『松方氏蒐集欧州絵画展覧会』東京府美
術館，1934年2月6日～20日，No. 37
1974年宮本三郎氏より寄贈

ヴェイヤール，エドゥアール
キューゾー（ソース・エ・ロワール）1868～ラ・ボ
ール1940
VUILLARD, Édouard
Cuiseaux (Saône-et-Loire) 1868～La Baule 1940

D・1974-2
庭
1918年頃
パステル 紙 0.14×0.125
右下に署名：E.V.
来歴：東京，ウィルデンスタイン東京，1974
1974年ウィルデンスタイン東京より寄贈

D • 1974-1

UN VIEILLARD AU CHAPEAU

Plume sur papier H. 0,179; L. 0,096

Prov.: Fairfax Murray; M. Kojiro Matsukata;
M. Saburo Miyamoto.

Exp.: Exposition de la Collection Matsukata,
Tokyo, 1934, No. 37.

Donnée par M. Saburo Miyamoto en 1974.



D • 1974-2

LE JARDIN

ca. 1918

Pastel sur papier H. 0,14; L. 0,125

Signé en bas à droite: E.V.

Prov.: Wildenstein Tokyo, Tokyo, 1974.

Donnée par Wildenstein Tokyo en 1974.



S・1974-1

キュクラデス彫刻

紀元前2500～2000年

大理石 高さ 0.345

来歴：バリ，ニコラス・クートゥラキス；東京，梅原龍三郎氏

1974年梅原龍三郎氏より寄贈

S・1974-1

IDOLE CYCLADIQUE

2500～2000 av. J.-C.

Marbre H. 0,345

Prov.: Nicolas Koutoulakis, Paris; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.

S・1974-2

キュクラデス彫刻

「ヴァイオリン型の女」

紀元前2500～2000年

大理石 高さ0.224

来歴：バリ，ニコラス・クートゥラキス；東京，梅原龍三郎氏

1974年梅原龍三郎氏より寄贈

S・1974-2

FIGURINE CYCLADIQUE EN FORME DE VIOLON

2500～2000 av. J.-C.

Marbre H. 0,224

Prov.: Nicolas Koutoulakis, Paris; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.

OA・1974-1

キュクラデスの壺（クラテル）

紀元前2500～2000年

大理石 高さ0.145

来歴：バリ，ニコラス・クートゥラキス；東京，梅原龍三郎氏

1974年梅原龍三郎氏より寄贈

OA・1974-1

VASE CYCLADIQUE (CRATERE)

2500～2000 av. J.-C.

Marbre H. 0,145

Prov.: Nicolas Koutoulakis, Paris; M. Ryuzaburo Umehara, Tokyo.

Donnée par M. Ryuzaburo Umehara en 1974.

注記：国立西洋美術館年報 No. 8 の新収作品目録所載の所蔵番号の一部は，右記のように訂正します。

La correction du numérotage dans notre bulletin précédent (N° 8)

P・1973-3→P・1973-1

P・1973-4→P・1973-2

P・1973-5→P・1973-3

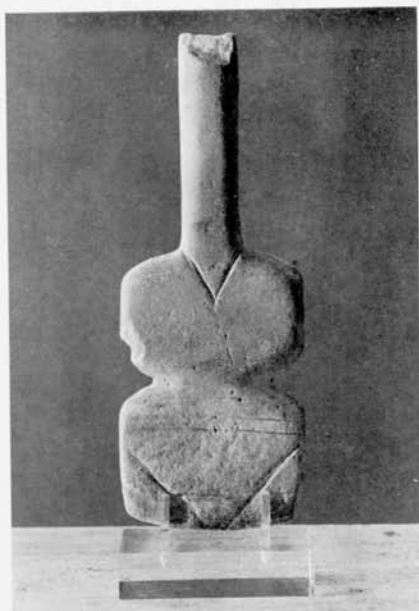
P・1973-6→P・1973-4

G・1974-1→G・1973-13

S・1974-1→S・1973-1



S • 1974-1



S • 1974-2



OA • 1974-1

C.D. フリードリヒ： 難破した希望号とその周辺

千足伸行

サルヴァートル・ローザを極地に近い水海に連れてゆき給え。彼の天才はこれを美しい絵に仕上げるであらう……ディドロ¹⁾

- I 2点の《難破した希望号》
 - II その絵画的、文学的源泉
 - III フリードリヒと難破船のモチーフ
 - IV 同時代評
 - V 他の極地の図との比較
 - VI ヘルダーリン、コールリッジ、ドレ
 - VII 作品解釈
 - VIII 画面構成、これと“崇高”の理論との関連、結語
- 注

序

かつて、G. Eimer がその著書のあと書きの中で、「近代のフリードリヒ研究はようやく緒についたばかりであり、それが十分可能なほどに時が熟しているか、については私は全く否定的である²⁾」と悲観的な意見をのべてからすでに10余年の歳月が流れている。今日、こうした見解は幸いにも多かれ少なかれ訂正すべきである。W. Sumowski の精緻を極めたモノグラフィー³⁾、フリードリヒのデッサンおよび初期の作品に重点をおいたもので、彼の芸術の全体にわたるものではないが、しかし多くの新説を含み、フリードリヒ研究に一時期を画した功績は大きい。しかしそれ以上に記念すべきは、いうまでもなく、待たれ

“Die gescheiterte Hoffnung” von
C.D. Friedrich: Ein romantischer
Pessimismus? von Nobuyuki SENZOKU

て久しかった H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig 共編のフリードリヒの絵画作品総目録⁴⁾の完成(1974年)である。本書は単に catalogue raisonnée としてだけでなく、現在では研究者でもほとんど見る機会を持たない主にフリードリヒの同時代の文献、資料の主要部分を再録している点も特筆に値する。また S. Hinz の研究を基礎として編まれたフリードリヒの版画、デッサンの総目録(1974年)⁵⁾も基本文献のひとつであるが、これら両者はいわばセザンヌにおける Venturi, Chappuis に相当するものとして、今後の研究に欠かせない大きな指針となることはいうまでもない。またフリードリヒ生誕 200 年(1974年)を記念してハンブルクおよびドレスデンで開かれた大展覽会とそのカタログもフリードリヒ研究に一時期を画するものであろう。その他、この記念の年に歩調を合せて出版された多かれ少なかれ一般向けのモノグラフィーもかなりの数にのぼっている。

ドイツ国外では 1972 年にロンドンのテート・ギャラリーでフリードリヒとその周辺の画家たちのすぐれた展覧会が開かれ大きな反響を呼んだが、イギリスにおける彼への関心は、同展カタログで N. Reid が述べているように、1959年のロンドンでの記念碑的なロマン主義美術展(The Romantic Movement)以来すでに十分な高まりを見せていた。そしてこの時出品された14点のフリードリヒの中でも、他を圧して人々の注目を集め、「ドイツ国外におけるフリードリヒのイメージを決定づけた」⁶⁾のが他ならぬ《難破した希望号》で(図1)あった。



1 C.D. フリードリヒ：『氷海』（『難破した希望号』）
1824年、油彩、カンヴァス、96.7×126.9cm、ハ
ンブルク、クンストハレ

C.D. Friedrich: 『Das Eismeer』 (『Die gescheiterte Hoffnung』) 1824, Hamburg, Kunsthalle



2 C.D. フリードリヒ：『氷海にとざされた船』, 1798
年、油彩、カンヴァス、31.4×23.6cm、ハンブル
ク、クンストハレ

C.D. Friedrich: 『Wrack im Eismeer』, 1798,
Hamburg, Kunsthalle.

I

フリードリヒの全作品の中でも、また近代の風景画史においても、ほとんど類例を見ない、いわば“Unikum”ともいふべきこの作品については、その重要性にもかかわらず、1965年に W. Stechow の研究⁷⁾が発表されるまでは、またその後も往々にして、常に二種類の誤解ないし混乱がつきまとっていた。ひとつはこの作品の identification についての混乱であり、もうひとつはこの混乱にもとずく題名（『難破した希望号』）についての誤解である。

第一の点についてまず銘記すべきは、これと同様の極地を扱った作品がフリードリヒには少なくとも3点あったことである。

(1) 1798年の年記の入った『氷海にとざされた船』⁸⁾ (Schiff im Eismeer) (ハンブルク、クントスハレ) (図2)

(2) 1822年にドレスデンのアカデミーの展覧会に出品された『月下のグリーンランドの岸に難破した船』(Ein gescheitertes Schiff

auf Grönlands Küste im Wonnemond) (Börsch-Supan Nr. 295, 伝わらず)

(3) 1824年にまずブラハで、ついで同年ドレスデンの展覧会に出品された『氷海』(Das Eismeer) (ハンブルク、クンストハレ, Börsch-Supan Nr. 311)

これらのうち、時代的にも後の2点とかなり隔たり、また比較的近年(1955年以後)になって一般に知られるようになった(1)はともかくとして、(2)と(3)とは常に混同されてきたが、作品の寸法(前者は Sumowski および Stechow の計算によれば101×147cm, 後者は 96.7×126.9cm), および当時の展覧会カタログその他の文献の記述から見て、ここで問題とし、また一般に『難破した希望号』の名で呼びならわされている作品は、Stechow の指摘するように(2)ではなく(3)に対応している。W. Wolfradt⁹⁾, K. K. Eberlein¹⁰⁾ H. von Einem¹¹⁾, I. Emmrich¹²⁾, S. Hinz¹³⁾. 前出のロンドンのロマン主義美術展のカタログ¹⁴⁾, また近くは W. Geismeyer¹⁵⁾ らの研究者がいく

れも、この作品の制作年代を 1824 年ではなく 1822 年(または 21 年)としているのは、上記のような identification の混乱に原因がある。

次に題名については、一般にこの作品(3)は《難破した希望号》(Die gescheiterte (または verunglückte) Hoffnung)と呼ばれているが、これもまた上記のような取り違えに原因する誤解である。すなわち(3)の作品は、フリードリヒ自身によっても、また他の同時代人によってもこう呼ばれたことはなく、また伝わらない(2)については、この絵の発表当時の展覧会評¹⁶⁾がすでに画中に見える“Hoffnung”の船名に注目しており、1868年の、この絵の注文主 J. G. Quandt のコレクションの売立目録にもこの絵が《Die zertrümmerte Hoffnung》の名のもとにエントリーされ、また翌年の“Kunstchronik”も、画中の難破船の船体に“Hoffnung”の名が見えることに注意を喚起しており、(2)が伝わらないこともあって、これが似て非なる(3)に転用され、現在のような“俗称”が生じるに至った。しかしながら、この作品を《難破した希望号》と呼ぶことが歴史的には正しくないとしても、(2)が実質的には“希望号”の難破を描いたものであり、その僅か 2 年後に発表され、しかも同様のテーマを扱ったこの作品をも上のように呼び、またこうした観点からこの作品を論ずることは、必ずしもフリードリヒの意図をそこなうことにはならないであろう。たしかに、この作品における難破船の船体には、船名らしきものは一切見えない。それは「希望号」¹⁷⁾であったかも知れず、「信仰号」であったかも知れず、また「平和号」であったか

も知れない。すでに述べたように、これまで多くのすぐれたフリードリヒ研究家がこの作品を《難破した希望号》と呼んだのが、ひとつの誤解にもとづくのは事実としても、この“俗称”が彼らに抵抗なく受け容れられ、またこの題名のもとにその作品が論じられてきたことも事実である。この作品が《Die gescheiterte Hoffnung》から単なる《Eismeer》(氷海)または《Wrack im Eis》(氷の中の難破船)に改められたとしても、これら諸家の作品解釈がこの一事をもってその重みと妥当性を失うわけではない。「伝統的な、しかし正確を欠くこの絵の題名にもかかわらず、その詩的真實性はそのまま生きている」¹⁸⁾のである。

II

この《氷海》すなわち《難破した希望号》は、極地の難破船という主題もさることながら、その極めて大胆で斬新な表現により、すでに同時代人を大いに驚かせているが、それだけにこの作品の絵画的、文学的な source については大いに関心もたれる。ここでその可能性を探る前に、まず注意すべきは、たとえば W. Hodges (1744~97) や E. Church (1826~1900) のようないわゆる“topographical artist”と違い、フリードリヒは直接極地に行き氷山や氷の海を観察したわけではないこと、つまりこれは実景でもなく、また(彼の他の多くの作品に見られるような)そのヴァリエーションでもないことである。(ただし、後に述べるように、ディテールにおいては実景に即した部分もあるが、これとても極地のそれではない)。したがって、この作品の制



3 W. ウェストール：『氷海のヘクラ号とグライバー号』、1821年、アクワチント

W. Westall: *Hecla und Griper im Eismeer*, 1821, Aquatint.

作動機あるいは source としては、画家の直接的な観察体験はほとんど問題にならず、これ以外の所にそれを求めなければならないが、現在までに考えられる可能性としては次のようなものがある。

(1) イギリスの探検家 William E. Parry (1790~1855) の 1819~20 年にかけての極地探検の記録 (1821 年刊)。Parry はこの時 “Hecla” と “Griper” 二隻の探検船をひきいていったが、この内後者がメルヴィル (Melville) 島で流氷に閉ざされた時の模様がこの記録の中にあり W. Stechow (前出) はフリードリヒがこの記録を読んでいた、と想定する。

(2) 江戸末期に日本にも来たことのあるアメリカ提督 Matthew C. Perry (1794~1858) の航海記録。1868 年の J. G. Quandt のコレクション目録 (前出) の Nr. 64 に “Die zertrümmelte Hoffnung” のエントリーがあり、その注記によるとこの主題は “Captain Perrys *Narrative*” 90~100” よりとられたとあり、E. Gigismund (1943 年) もこの説を踏襲している。しかしこの Perry が 1852~54 年にかけて中国、日本に到来し、その航海記を出版 (1856 年) したのは事実としても、極地探検をした事実はなく、従って 1868 年の目録執筆者

のいう Perry の *Narrative* は、おそらく名前の上でまぎらわしい Parry の *Narrative of the Attempt to reach the North Pole.....* ととり違えたものであろうが、ただそれにしても本書の刊行は 1827 年であるから、これも問題外である。(Stechow が (1) でとりあげた同じ Parry の記録 *Journal of the Voyage for.....* はこれとは別のもので、すでに述べたように 1821 年刊行で、しかも翌年にはハンブルクでその部分訳が出ているのでこの点は問題ないが、ただ Stechow はここで、フリードリヒに刺激を与えたと思われる箇所を具体的に引用、紹介しているわけではない)。

(3) Parry の上記の *Journal.....* の挿絵としてつけられた W. Westall (1781~1850) のアクワチント (図 3)。これ自体、Parry に同行した F. W. Beechey の記録をもとにしたもので、实景に即したものではないが、Stechow によればフリードリヒはこの版画をいわば換骨奪胎し、その結果、「(Westall における) 危険は破滅に生れ変わり、報告は詩に生れ変っている」¹⁹⁾ とする。しかし Börsch-Supan は Sumowski と共に、両者の間には「およそ何の関係も見られない」²⁰⁾ とこれを否定している。たしかに構図的には両者の間に直接的な照応関係は何ら認められないし、いわゆる topographical artist としての Westall の散文的、事実的な描写と、フリードリヒの詩的絵画的とは比べべくもないとしても、たとえば氷山の実際のスケールの大きさなどについて、フリードリヒがここで何らかの示唆を与えた、程度のことは想定できよう。

(3) 1823 年にブラハで公開されたイタリ

アの画家 Antonio Sacchetti (1790~1870) の《北極探險》(Die Nordpolexpedition) (Sumowski)。但しこの作品の所在は現在不明で、フリードリヒとの直接の比較は不可能である。

(4) 1822年にドレスデンで公開された J. Carl Enslen (1792~1866) の《北極探險の冬期滞在》(Winteraufenthalt der Nordpol-Expedition)。(Börsch-Supan)²³⁾。ただしこれも(3)と同様、当時の新聞の簡単な記事だけに頼りで、作品そのものとの比較は不可能である。

(5) イギリスの詩人 James Thomson (1700~48) の長詩《四季》(Seasons) (1726~30)。この内の《夏》はターナーの《奴隸船》(R. A. 1840年、ボストン、美術館)にインスピレーションを与えたとも言われているが²³⁾、ここで問題となるのはいうまでもなく《四季》の最後を飾る、しかし実際には最初に書かれた《冬》である。すでに1825年、C. A. Böttiger は《氷海》の批評文の中で、「トムスンの詩を思わせる冬の氷の宮殿」²⁴⁾について語っているが、フリードリヒがこの《冬》の部だけでも1,000行をこえる、しかし当時非常に人気のあった長詩を読んだか否かについては知る由もない。しかしながら、前出のバリーがひきいたのと同名の“Hecle”号の乗組員が極地で見た様々なイメージが時としてフリードリヒのそれを髣髴させることは事実である。

「ここ、青氷の宮殿に君臨して、冬はその楽しからざる宮廷を営む……
太古の昔より消えることなく、雪また雪は
うず高く天を摩して積もり、氷の山は重畳

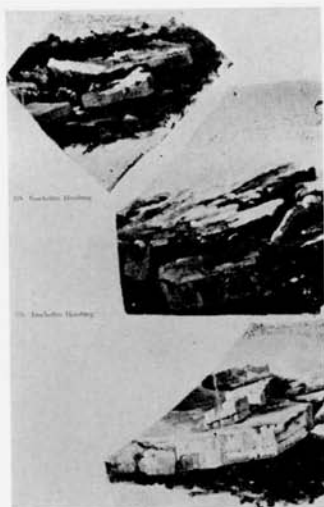
としてそびえ立ち、その様は遙かな彼方からうかがわれた。曇り空は白く形なく、巨大な氷山は荒波にその恐ろしい影を映す」。

こうした身も心も凍りつく、圧倒的な自然力を前にして、詩人は人間の卑小さを、生の空しさを詠嘆せざるを得ない。

「あの大いなる夢はどこに去ったのか？ あのはかない幸せの希望は？ あの名声への憧れは？ あの小止みない必労は？ あのせわしく騒々しい日々は？ すべては消え失せ、ただ後に残るは美德のみ」。

ここに見える「空の空なり、すべて空なり」(Vanitas Vanitatum……) 的なヴァニタスの思想は、フリードリヒのとりわけ廃墟を主題とする一連の作品にも色濃く出ているが、この《氷海》における流水の山もまた、ある意味では自然の廃墟、崩れ落ちた“氷の宮殿”とも見え、トムスンのヴァニタスの余韻を感じとることも不可能ではない。いずれにしても、前出の Parry の影響を云々しうとすれば、トムスンについても同様に可能性が指摘されていいはずである。

(6) フリードリヒと親しく、互いに啓発する所大であった医師、自然科学者兼画家の Carl Gustav Carus (1789~1869) の「風景画についての書簡」(初版1831年)の中に“付録”として加えられた「ドレスデン近郊のエルベ河の流水の模様」²⁵⁾。これは1821年1月14日早朝、カールスが数日前からエルベ河をおそっていた流水の模様を目撃した時の記録



- 4 C.D. フリードリヒ：《氷海》のための油彩習作，1821年，ハンブルク，クンストハレ
C.D. Friedrich: Drei Ölstudien für 《Das Eismeer》，1821, Hamburg, Kunsthalle.

で、4ページ足らずの短かいものであるが、中にいくつか注目すべき記述が見られる。

「……そこから流れてきた氷塊は、とまっている氷のふちに鋭く歯を立て、互いにぶつかり合っては高くもり上った。……間もなく氷塊は、新しくできた流れが再び氷の下に隠れると、あちこちにまた塔のようにそそり立った。……氷塊の厚みは 0.5～1 フィートあり、その色はある部分は黄色、ある部分は半透明の緑っぽい青であった。またその幅は 4、6 ないし 8 フィートあった。」(傍点筆者)。

特に傍点の部分はそのまま、フリードリヒの《氷海》の description としても生かせるほどであり、色彩についても、右前方に立つ三角形の大型の氷片をはじめ、概して前景の氷塊には黄色のニュアンスが濃く、中景から後景にかけては緑を含んだ青が主調をなしており、カールスの記述の影響をうかがわせる²⁶⁾。

カールスのこの記録が前出の「書簡」にそえられて書籍として刊行されたのは 1831 年であるが、この記録そのものは 1821 年のことであり、当時カールスとフリードリヒとは共に瀨繁に行き来しており、フリードリヒがこ

の記録の肉筆を読んだ可能性は十分にある。(ちょうどこのころ (1824 年)、フリードリヒはカールスの提供したデッサンをもとに、自らは行ったことのないアルプス風景²⁷⁾を描いていることもこの際想起すべきであろう)。

Börsch-Supan はこの点でのカールスの影響を認めたがらないようであるが、ここでは、「カールスのこの見事な描写は、フリードリヒの 1824 年の絵 (《難破した希望号》) に、これ以前のいかなる絵画作品よりも比較にならない程近似している²⁸⁾」という Stechow の説を正論とすべきであろう。

(7) フリードリヒ自身の視覚体験。現在ハンブルクのクンストハレに、1824 年の《氷海》のための油彩の習作断片が 3 点²⁹⁾あるが (図 4)、この内少なくとも 2 点 (多少形を変えて) 完成作の中に生かされている。当時フリードリヒはドレスデンにあり、しかもエルベ河畔にアトリエ兼住居を構えていたから、彼もまたエルベの流水を目撃した可能性は十分にある。この 3 点の習作をその証拠としてあげることは容易であるが、その前に注意すべきは、フリードリヒ独特の制作態度ないしプロセスである。カールスの回想によればフリードリヒは「その油彩画のためのスケッチ、下絵、着色した習作などを作るとは決してなかった。というのも彼によると (たしかにこれも一理あるが)、こうした補助的手段を用いることによって、画家のファンタジーは常に多かれ少なかれ冷えてしまうからである」³⁰⁾。

事実、これら 3 点の習作はフリードリヒの油彩習作としては、現存する「唯一の」³¹⁾も

のであり、その他はすべて鉛筆、セピア、水彩等によるデッサンである。したがって、これら3点はフリードリヒにあっては例外的な存在といえるが、ただこれが実景によったものか、あるいはカールスの記述に依りながら描いたものかはにわかには決め難い。おそらくは、カールスと同様に、フリードリヒもこの異様な光景に打たれてこれを（言葉ではなく絵筆によって）描いたのであろうが³²⁾、いずれにしても、彼が問題の流水を見、その時の記憶を何らかの形で完成作の中に生かしていることは確かであろう。しかもこの《氷海》に、こうした油彩習作がありながら、鉛筆あるいはセピアによる習作が欠落していることは、フリードリヒの場合極めて異例といわねばならない。無論、カールスも述べているように、これらのデッサンは厳密な意味での、つまり特定の完成作を意識した上での《習作》ではなく、むしろ当初は完成作とは関係なしに、独立的に描かれており、これをフリードリヒは折にふれて——時には3年、5年の間隔をおいて——とりあげ、ある時はそのままの形で、ある時は（EldenaやMeissenのゴシック寺院の場合のように）自由なヴァリエーションを加えて、あるいはいくつかのデッサン習作を合成して、完成作に仕上げている。彼の油彩画が、内容的にも形式的にもいくつかのグループないし類型に分けられるのはそのためであり、その基礎となる彼のデッサンは、それ自体を目的とした完全に独立したデッサンでもなく、また単なる習作でもなく、いわば、「ゴシックの芸術家におけるパターン・ブック（Musterbuch）に近いもの」³³⁾で

あった。

現在伝わらない《希望号》（Börsch-Supan Nr. 295）にも、ハンブルクの《希望号》（Börsch-Supan Nr. 311）にも、全体的にも部分的にもこれに相当するデッサンが欠落していることは、ある意味では画家が実際に筆をとる際に画家の想像力、フリードリヒ自身の言葉にしたがえば“ファンタジー”に逆により強力なパネを与えたことにもなる。

フリードリヒの芸術をいち早く理解し、彼をロシアに紹介する上で大きな功績のあったロシアの詩人ジューコフスキー W. A. Joukowski（1783～1852）は、現在伝わらない《難破した希望号》の制作を引き受けたフリードリヒについて次のように語っている。

「（引き受けはしたものの）彼は何を描くべきか知らない。彼は（彼自身の言葉によると）時に夢の中に現われるというインスピレーションの到来を持っている」³⁴⁾。

ハンブルクの《氷海》が、今まで見たように自らの視覚体験の他、他者の絵画的、文学的イメージのいわば“残像”に多かれ少なかれ従っているのは事実としても、彼の代表作の中でもとりわけ“夢の図”に近く、「画家の自由な想像力」の所産であることは強調すべきであろう³⁵⁾。

III

“難破船”というモチーフがロマン主義絵画におけるいわゆる“topos”（頗出するモチーフ）のひとつに数えられることはすでにしばしば指摘されている通りで、ここで改めてその詳細を論ずるまでもないが、ただフリー



5 C.D. フリードリヒ：『生の諸段階』，1835年頃，
ライプチヒ，美術館
C.D. Friedrich: 『Die Lebensstufe』, um 1835,
Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

ドリヒの『氷海』の形式，内容両面にわたる独自性を，新しさを，またある面における伝統とのつながりを探るには，彼の同時代の作品と同時に，過去の絵画的伝統に若干遡って見る必要はあろう。

フリードリヒが船に，海洋に，あるいは港にしばしば寓意的，象徴的な意味を含ませていることは，たとえば1816～18年頃の連作『朝』，『昼』，『夕』，『夜』（Börsch-Supan Nr. 234～37），1822年の有名な『海辺の月の出』（Börsch-Supan Nr. 299），1828年頃の『夕べの港内の船』（Börsch-Supan Nr. 358）から晩年の『生の諸段階』（Börsch-Supan Nr. 411）（図5）など多くの作品に見ることができる^{36）}。おそらくこの点でフリードリヒは，同じくしばしば海洋を，船を，難破船を描いたターナーやドラクロワよりも一層過去のイコノグラフィックな伝統に，とりわけキリスト教美術におけるアレゴリー，あるいは象徴体系に多くを負っているようである。

すでにアウグスティヌス（354～430）は，“ペテロの小舟”（マタイ伝14章24～33節）に

ついて次のように語っている。

「こうして私は舟の中にある。この広大な海洋を渡るのに，私は木（＝舟，またはマスト）で支えられている。しかしながら，我ら弱者たちを支えるその木は主の十字架であり，我々はその印をつけ，それによってこの世での溺死から救われるのである。……ところで使徒たちを運ぶ小舟，それは教会という名の小舟である。……我らはすべて舟の中にある。そこではある者は仕え，ある者は仕えられるが，やがてすべては嵐にその身を危うくし，港で救われるのである」^{37）}。

いうまでもなく，アウグスティヌスのこの一節がフリードリヒに直接影響を与えたとは考えられないが，しかし教会としての船，十字架としてのマスト，希望の象徴としての錨，舵とる人すなわちキリスト等，いわゆる“navigatio vitae”の伝統は，フリードリヒの芸術にも，しばしば多かれ少なかれ主観的な解釈を経て，なお生き続けている。たとえば，1816—18年頃の『夕べ』（前出）はその最も顕著な例のひとつであり，上に引用したアウグスティヌスの最後の一節に見事に対応している。

「ある人よき良心を棄て，信仰の破船にあえり」（テモテ前書1章19節）聖書における“信仰号”の難破から，フリードリヒの『氷海』における“希望号”の難破への道程は，一般に考えられている以上に近いはずである。キリスト教における七つの美德のひとつとしての“希望”（Spes）は周知のようにしばしば船や錨をもって表わされるが，これはフリードリヒのたとえば，十字架のかたわらに錨を

おいた《バルト海の十字架》(Börsch-Supan Nr. 215)のような作品に典型的に見ることができる。特に Cesare Ripa の「Iconologia」(初版1593年)をはじめ、17, 18世紀の“Emblemata”の伝統がフリードリヒの芸術にも影を落していることは、かつて H. von Einem が示唆した通りである³⁸⁾。

フリードリヒの《氷海》をはじめとする多くの作品の背後に、これらキリスト教美術の、あるいはその世界観の伝統が生きていることをここで再確認することは、以後の作品解釈のために必要なことであろう。彼の芸術は「その本質において、キリスト教芸術として理解されねばならない」。ただしそうはいっても、それが「一切のキリスト教的なドグマからは遠い」³⁹⁾ものであり、これ以前のカトリック教を中心とする「(宗教的共同体の)共通の言語ではもはやなく、孤独な告白である⁴⁰⁾」ことも同時に念頭におく必要はあるが。

IV

フリードリヒの一部の作品が当時の人々にいかに斬新に、時には異様に映り、それがたどれ程の物議をかもしたかは、初期の《山中の十字架》(Börsch-Supan Nr. 167)をめぐるいわゆるラムドール論争、続いて発表された《海辺の僧侶》(Börsch-Supan Nr. 168)をめぐる作家のクライスト、詩人のブレンターノを中心とする盛んな論議、ドレスデンの自然科学者 G. H. Schubert がフリードリヒのある風景を前にして、その余りのつかみどころのなさに、これは“風景”(Landschaft)ではなく、“空景”(Luftschaft)⁴¹⁾であると評した

話、あるいは後にターナーにも起り、カンディンスキーにも起り、バルザックの「知られざる傑作」の主人公の画家にも起った、作品を上下逆さにかけて他人が(あるいは画家自身が)気づかなかった話などに端的にうかがえる。

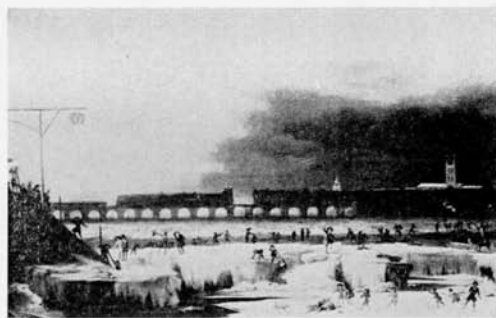
この《氷海》もまた当時の人々を大いに驚かせたが、その第一は主題の新しさ、珍らしさであり、第二はその大胆な表現形式であった。つまり、難破船という旧来のテーマを極地の氷の中にもってきたことであり、それがかつてないような、文字通り einmalig なヴィジョンに結晶させたことであった。この作品に寄せられた当時の批評の多くが、理解や賞讃よりも無理解、戸惑い、苛立ちを表明しているのも特に驚くに当たらない。

「死が美術のテーマとして適当でないように、この種の全く生氣なく、単調で荒涼たる自然の光景を画家にすすめるわけにはいかない。この種のテーマには判断の基準がないため、その真実性については何ともいえない。しかし我々の経験から推測する限り、これらの氷塊は十分透明とはいえず、その間にある泡のような白さも明瞭性に欠ける。また遠方に見える氷山の遠近法も正しくないようである。ただし雪空の描写は秀抜である。我々はこの絵を、後に別の形に改作すべき習作と見る。習作としてはこれはすぐれた作品である」(1824年のブラハでの展覧会における無名氏評)

またプロイセン国王フリードリヒ・ウィルヘルム三世がこの《氷海》を見た時にもらった「極地の大きな氷はもっと別な様子をして



6 A. ホンディウス：『氷海に閉じ込められた船』，ケンブリッジ，フィッツウィリアム美術館
A. Hondius: 'Im Eismeer gestrandetes Schiff', um 1675, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



7 A. ホンディウス：『凍りついたテムズ河』，1677年，ロンドン，ロンドン美術館
A. Hondius: 'Die zugefrorene Themse in London', 1677, London, The London Museum.

いるのではないか」という素朴な疑問にしても、国王一人のものではなかったはずである。自然主義的な観点からフリードリヒの芸術に対する批判、より悪しくは黙殺が目立ち始めるのは、フリードリヒの死後のことであるが、その予兆はすでにこうした言葉の中にも見えている。

「この数年間というもの、芸術はこれといった進歩を一向に見せていないように思われる。たとえば、最も名のある大家の一人（＝フリードリヒ）は、病的なまでの斬新さと稀少性を求める余り、北海の凍てついた氷塊にまで手を広げているのである。その間にはさまれた船の残骸は、美と生命を探し求める我々の眼をそむけさせるだけである。」（1824年のベルリン・アカデミー展における無名氏評）。

この作品が2年後にハンブルクで公開された時、C. Töpfer はそもそも氷塊を作品の主題とすることに異議を呈し、また現在伝わらない1822年の『希望号』についても、その効果は「芸術的に美しいというより異様」と評し、別の批評家はこの作品に「とってつけたようなわざとらしさ」を感じとっている。

ブッサン、クロード・ロラン、ガスバール・

デュゲらの英雄的、理想的風景、あるいはロイスダール、ホッペマらオランダ派の写実主義的な風景になれてきた人々にとって、このフリードリヒの『氷海』がいかに“異様に”（wunderlich），“わざとらしく”（gesucht）映ったかは想像に難くない。

V

すでにダンテ（『神曲』、地獄篇32歌）は「氷に閉じ込められた悩める魂」について語り、またボッシュの地獄図（『快楽の園』の右側パネル）でも、地獄は火炎と氷の支配する所であり、シェイクスピアの『以尺報尺』（Measure for Measure）でも、死後の魂の落ちゆく先は「火の海」と、「体中が凍えわたる氷の地獄」（第3幕第1場）とされ、氷でおおわれた世界が地獄、死、劫罰、破滅などのイメージと分ちがたく結びついていたことをうかがわせるが、ただ極地あるいは氷の世界が絵画的なイメージとして見るべき形をとり始めるのはようやく17世紀のオランダにおいてである。その背景には、16世紀末から17世紀にかけて、インド、中国との交易上の必要から、オランダ人が極地の航路の開発に積極的に乗り



8 A. アヘンバッハ:『ノルウェーの海岸での嵐』, 1837年, 油彩, カンヴァス, 179×272cm, フランクフルト・アム・マイン, シュテーデル美術研究所
A. Achenbach: 『Ein Seesturm an der norwegischen Küste』, 1837, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut.



9 N. ポコック:『レディー・ホバート号の難破』, 1803年, ロンドン, 国立海洋博物館
N. Pocock: 『Post Office Packet Lady Hobart sinking after striking iceberg』, 1803, London, National Maritime Museum.

出したこともあろうが、ただ当時のおびただしい数の海景画（この中には嵐の海にもまれる船、あるいは難破船の図も多数含まれている）に比べればその数は極めて少ない。A. Hondius (c. 1625~1695) の『氷海に閉じ込められた船』（ケンブリッジ, Fitzwilliam Museum, 図6）はその貴重な一例であり、単なるモチーフという観点からすれば、フリードリヒの先駆的な作品（特に1798年のそれ（図2））とも見られるが、前景に人物や犬などを挿入して画面に動きをつけるなど、オランダ絵画特有の narrative な性格が強く、ハンプルクの『氷海』とは比較を絶している。ただし、A. Hentzen⁴²⁾の推測するように、ホンディウスがこの図を、彼がかつて目撃した凍りついたテムズ河の光景（図7）に刺激されて描いたのだとすれば、エルベ河の流水がおそらく作品成立のひとつの契機となったフリードリヒの場合と似ることになる。

フリードリヒにおける（特に当時ドレスデン絵画館にあった）17世紀のオランダ風景画の影響ないし伝統については、別に論ずべき問題であるが、彼の3点⁴³⁾の極地の図の内、

最初のものは、上でもふれたように、初期のフリードリヒにおけるオランダ派の影響を示唆すると同時に、同様のテーマを扱いながら、後年のフリードリヒがそこからいかに飛躍しているかを明示している、という意味でも注目される作品である⁴⁴⁾。

フリードリヒの同時代およびその前後のドイツ絵画は、彼の3点の極地の図に匹敵するあるいは比較しうるような作品をもたない。ドイツに伝統的に海景画が少ないのは、地理的、歴史的理由もあろうが、フリードリヒに極めて近いカールスでさえその例は僅かである。極地の図ではないが、デュッセルドルフ派の A. Achenbach (1815~1910) がしばしば描いた嵐の海にもまれる船あるいは難破船の図（図8）にしても、Simon de Vlieger, Willem van de Velde 父子に代表されるオランダ絵画の影響をまともに受けたもので、フリードリヒからは程遠い。そして言うまでもなく、当時世評の高かったのは、これらアヘンバッハ流の作品であった。

オランダのあとを受けて海運国として隆盛を極めたイギリスに海景画が多いのは驚くに



10 F. H. レイン：《テン・パウンド島沖の氷海にとざされた船》，1850年代，油彩，カンヴァス，30.5×50cm，ボストン，美術館
F.H. Lane: 'Ships in ice off Ten Pound Island', 1850's. Boston, Museum of Fine Arts



11 W. ブラッドフォード：《氷山での難破》，1868年頃，着色リトグラフ，ニューポート・ニューズ（ニュージャージー），海洋博物館
W. Bradford: 'Crushed by Icebergs', c. 1868 colored lithograph, Newport News (Virginia), The Mariner's Museum.

当らない。しかしまた反面，航海に伴う諸種の危険もにわかに増大し，特に難破は当時「人間が経験しうる最大の不幸」に数えられ，その犠牲者は19世紀初頭で年間5,000人をこえるほどであったから，これに対する人々の恐怖と関心とは，おそらく今日の我々の想像をこえるものがあつた。オランダ風の，あるいはクロード・ロラン風の海景画とならんで，その中でも特殊な難破船のテーマが当時いかに広汎に描かれたかは，R. Boase⁴⁵⁾がすでに十分な作例をもって示しているが，しかしここでも極地の難破船となるとその例は極めて稀である。彼の論文にあげられている唯一の例である N. Pocock の「レディ・ホバート（Lady Hobart）号の難破」（1803年，図9）は，極地に近い大西洋での氷山との衝突を描いたものであるが，主題的な珍らしさはあるとしても，芸術的にはプリミティブという他はない。

実際にはほとんど見る機会をえず，また白一色の氷りついた世界が，画家の想像力をもいわば凍結し，またそれがアフリカやアジアのようなエグゾティスムの対象となりえな

ったことが，この種の作品の少ない大きな理由であることはいうまでもない。18世紀後半から19世紀にかけてこの種の作品がその数をましてくるのは事実としても，その多くは画家の絵画的想像力の所産というより，実際に航海や探検に同行した画家による“記録”であり，今日の報道写真的な性格の方が強かったといえる。前出の W. Westall の版画は Beechey の探検報告にもとづくものであるし，タヒチその他の異国風景を多く手がけた W. Hodges (1744~1797) の極地の図も，彼が J. Cook の率いる“Resolution”号に乗り組んで実際に極地に行った時の“記録”であり⁴⁶⁾，18世紀の啓蒙主義の影響による極めて“科学的”なアプローチ⁴⁷⁾によった作品である。

19世紀前半のアメリカのいわゆる“luminist”の代表の一人 F. H. Lane (1804~65) の大西洋の氷海に閉ざされた船（図10）は，オランダ的な平明で克明な写実性の中に，19世紀的な光の効果を加味したものであり，W. ブラッドフォードによる石版画《氷山での難破》（1868年頃）（図11）は，当時のリアリティックな傾向にドラマティックな物語



12 H.M. スループ：『スミス・サウンドの氷海にどぎ
されたアラート号とディスカヴァリー号』，1875-



76年，油彩，カンヴァス，ロンドン，パーカー・
ギャラリー

H.M. Sloop: 『The Alert and The Discovery in
Smith Sound』, 1875-76, London, The Parker
Gallery.

13 F.E. チャーチ：『冰山』，1863年，着彩リトグラフ
F.E. Church: 『Iceberg』, 1863, colored Litho-
graph.

的要素を加味している。これと同様の状況下
におかれた“Alert”号と“Discovery”号を
描いた H. M. Sloop の作品（図12）にして
も，モチーフの点ではフリードリヒに極めて
近いとしても，そのアプローチの点ではむ
しろ前出の Hondius に近い。

ハドソン・リヴァー派を代表するアメリカ
の風景画家 E. Church (1826~1900) の一連
の極地の光景（図13）⁴⁸⁾は，これらとはやや趣
を異にして，よりパノラミックな視点から，極
地のコスミックなヴィジョンを追求したもの
であり，叙事詩的な壮大さと，「広大な自然を
前にした時の，超感覚主義者の畏敬の念⁴⁹⁾」を
感じさせるが，その成立の背景にはやはり，前
出のバリー，あるいはジョン・フランクリン
(1786~1847) ら 19 世紀前半に始まる極地探
険に対する当時のアメリカ人の多大の関心が
あった。それと同時に彼の場合，ドイツの偉
大な人文地理学者アレクサンダー・フォン・
フンボルトの唱える，風景画家の努めのひと
つは，世界各地，特にアフリカや極地など未
開発ないし未探険の知られざる地域の特徴，
性格を，いわばその“肖像”を客観的に，し

かも芸術的に“記録”することである，とい
う説が大きく影響しており，彼が極地やカリ
ブ海に自らおもむいたのもこのフンボルトの
著作の刺激によるものであった。その意味で
は彼は，イギリスを中心とするいわゆる
geographical artist の伝統をつぐものといえ
るが，しかし彼の最大の関心はあくまで極地
の光（Aurora Borealis）の描出にあり，絵画
における“光の世紀”，印象派（あるいはア
メリカにおけるその影響をここでは云々でき
ないとすれば），いわゆる luminist の時代の
さ中に生きた彼の，これまでとは違ったアプ
ローチを見せている。

ヴィクトリア朝の動物画家として多大の名
声を博した E. Landseer (1802~73) の《事
を計るは人，裁くは神》(1864年，図14)は
これらの極地の図よりはそのアプローチの点
でよりフリードリヒ的であり，また彼に限ら
ずロマン派絵画全体の余韻を強く感じさせる
作品である。これまで見たように，極地ある
いは氷の世界を扱った作品の大半が多かれ少
なけれ描写的，説明的な性格を示しているの
に対し，ここでは難破船のマストの残骸が前



14 E. ランドシーア：『事を計るは人、裁くは神』、1864年、油彩、カンヴァス、91.4×243.8cm、ロンドン、ロイヤル・ホロウェイ・カレッジ

E. Landseer: 'Man proposes, God disposes', 1864, London, Royal Holloway College.

景に大きく描かれ、自然の暴威を暗示すると同時に、自然の聖域の守護神でもあるかのような白熊が二頭、人為の空しさをあざむくかのようにその野性的な力をほしきままにしている。ここには人影らしきものは一切見えず、ただ左前景にころがっている望遠鏡が、ここに散った生命の形見でもあるかのように、悲劇の余韻をとどめているだけである。フリードリヒの『氷海』がある意味においてそうであるように、この作品もまた荒涼たる自然の中に移しかえられた“Vanitas”に他ならず、画家の意図が「ターナー的なペシミズムをまじえながら、自然の混沌たるドラマと、これに対する人間の勝ち目のない戦い」を描くことにあった、という W. Gaunt の説⁵⁰⁾は当を得たものといえよう。

VI

氷の極地を私はおとずれた。そこでは氷山が渾沌として入り組んでころがりまた聳え立ってもの凄かった。

雪にとざされて枯渇して、生命が眠り込んでいた。そして氷の眠りは、いつまでも日の眼を見られなかった……

ヘルダーリン「遍歴者」(Der Wanderer) (片山敏彦訳)

フリードリヒが時代的にはハンプルクの

『氷海』に先行するこの詩を読んでいたか否かは知る由もないが、しかし詩人の奔放な想像力が、フリードリヒのそれと密接にオーヴァーラップしていることは疑う余地がないであろう。

極地にはばたく詩人の想像力を云々する時、無論忘れてはならないのがコールリッジの「老水夫行」The Rime of The Ancient Marinerである。次に引用するこの詩の一節がフリードリヒの『氷海』の literary source として示唆されたことはこれまでなかったが、もし彼が前にあげたトムソンの詩を読んでいたとしたら、この詩を読んでいた可能性もあるとしなければならない。(「老水夫行」の初版は1798年)

やがて霧捲き、雪が降り出し、おどろくほど寒くなって、

マストのように高く、エメラルドのように青い、氷の山が流れてきた。

浮氷の間に氷の山は、もの凄いの光を放った。
人のすがたも獣も見えず——
やまあい
山間はただ氷だった。

ここにも氷 そこにも氷
どちらを向いてもみな氷……

(傍点筆者)



- 15 G. ドレ：コールリッジ『老水夫行』のための挿絵，1875年，エン
グレーヴィング

G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

- 16 G. ドレ：コールリッジ『老水夫行』のための挿絵，1875年，エン
グレーヴィング

G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

無論，コールリッジにおける極地の空間は，フリードリヒのそのような無人の氷原ではなく，語り手としての“私”，つまり老水夫とその一行の介在を許し，やがてそこに不吉な信天翁をめぐる恐ろしいエピソードが展開するが，しかしここに示されたコールリッジのイメージは，先のヘルダーリンのそれと共に，フリードリヒの《氷海》のそれに極めて近い。K. クラークはコールリッジの別の詩をひき合いに出して（後出）そのゲルマン的な自然観を強調し，特にフリードリヒのそれとの親近性にふれ「コールリッジはこの大画家（フリードリヒ）のことを知らなかったのだろうか，とよく思ったが，それほど二人のものの見方は共通するものがある⁵¹⁾」と語っている。

時代はずれるが，この「老水夫行」に寄せたギュスターヴ・ドレ（1832—1883）の銅版挿絵（1875年）もこの際注目すべきであろう（図15, 16, 17）。この詩が色々な意味で「あらゆる詩の中でも最も挿絵とにくいもの」（M. ローズ）⁵²⁾ というのはおそらく正しい。ドレが早くからこの詩に目をつけながら，晩

年まで機熟するのを待ち続けた理由のひとつもそこにあったと思われるが，ただ幸いに彼は「コールリッジと同様，常識的なもの，日常的なものからよこんで自己を解放するすべを心得ていた」。（同）中でも，上に引用した部分に相当する挿絵は，このあとの，運命のさいころを振る場面と共に，ドレのこうした特性のよく生かされた集中の白眉ともいべきものであろう。不吉な運命を暗示する底知れぬ森のような氷海にすいこまれてゆく船影（図16）は，フリードリヒにおける「難破」を予告するかのようであり，無数の墓標のように果しなく広がる氷原（図17）もまたすべての生命が眠りこけているフリードリヒの《氷海》のイメージにつながっている。ここでは，程度の差こそあれ，ドレもフリードリヒも，月光と狭霧のオシアンの世界をさまよう visionaire であり，ときに，カタスロフィーの象徴としての自然，いわゆる“natura naturans”に対する破壊的な自然，より正確には底知れぬ破壊力を秘めた，しかし一見静まりかえった何ごともないかのような自然の描写において他の追従を許さない。（M. プリ



- 17 G. ドレ：コールリッジ『老水夫行』のための挿絵，1875年，エンブレイヴィング
G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

ヨンは、コールリッジの『老水夫行』に「ヒントを得た作品であろうか⁵³⁾」として、ストラスブールにあるドレのデッサン《2つの氷山にかこまれた船》をあげ、これとフリードリヒの『難破した希望号』——ブリオンでは1821年作——との関連を指摘しているが『老水夫行』の挿絵そのものについてはふれていない。(なお、エドガー・アラン・ポーの『ゴードン・ビムの冒険譚』(1838年刊)にも極地の短い描写(第16章)があるが、特に比較の対象とするに足るものではない。これに対しメルヴィルの『白鯨』(第42章)における極地の雪原の描写は秀抜で、ある面ではフリードリヒを髣髴させる。

VII

フリードリヒの『氷海』がロマン主義絵画全体の中でも「第一級の象徴的作品」(W. ホフマン⁵⁴⁾)であることは今日疑う余地がないし、またこの“象徴”をめぐる解釈もほぼ出つくした感がある。その第一は、これを「人間の努力の空しさ⁵⁵⁾」「かなえられない願望や希望の苛酷な総決算⁵⁶⁾」、「敵意ある自然

の圧倒的な力を前にしての人間の挫折⁵⁷⁾」「果しない世界、最も人気のない世界における絶対的な死⁵⁸⁾」の、「神なき世界に打ちすてられた人間⁵⁹⁾」の象徴的表現と、いかえればフリードリヒの“極めてベシミスティックな”⁶⁰⁾世界観の表現と見る。たしかに、彼の多数の廃墟の図と共に本図もまたある意味ではかつての“Vanitas”, “Memento Mori”の伝統につながるものではあるが、ただ、S. Holsten も注意しているように、それが「もってまわった、抽象的な“ヴァニタス”のアレゴリーではなく、見る者の感情に訴える象徴的なカタストロフィーの表現⁶¹⁾」であることに注意すべきである。しかもここにある“死”は、H. Beenken も指摘しているように、かつての“Memento Mori”におけるような、やがては万人に等しく訪れる客観的必然的な運命としての死ではなく、画家みずから選んだ悲劇的な状況下での、あるいは避けえたかも知れない主観的な死の形式である。見方を変えれば、犯すべからざる“Terra Incognita”としての自然の聖域に踏み込んだ人間の不遜に対する自然の(あるいは神の)懲罰であり、理性をもって自然を征服しようという人間の野望に対する自然の制肘である。フリードリヒにあっては、かつてのブッサン、ロランと違って、人間は自然と“共に”あるのではなく、自然に“対して”ある。フリードリヒにおけるこの人間対自然の二元的関係は、時に平和的、調和的であり、時に敵対的、破壊的である。この『氷海』におけるそれは、いうまでもなく後者の最もモニュメンタルな表現であり、「自分のすべては音もなく測り知れぬものの

中で消滅してゆくのだ⁶²⁾」とう、パスカルのともいうべき意識の象徴的表現でもある。

第2の解釈は、当時のドイツの政治的状况に照らし、これをフリードリヒの政治的ベシミズムの表明と見る。すなわちそれは、反動的、反自由主義的なウィーン体制下の祖国に対する絶望あるいは諦念の象徴的表現である。フリードリヒの愛国主義的精神は、1813~14年にかけての対ナポレオン解放戦争を頂点として、この前後の少なからぬ作品、たとえば「古代の英雄の墓」(Börsch-Supan Nr. 205)、「森の中の竜騎兵」(Börsch-Supan Nr. 207)、「フッテンの墓」(Börsch-Supan Nr. 316)、などにかなり具体的に表明されており、さらにこの《氷海》(希望号の難破)の描かれた1824年ころの彼は、戦死者のためのものと思われる記念碑のデザイン(Hinz Nr. 809, 810, 827, 834, 839)をしており、この作品がいわば“政治的鎮魂歌”として意図された可能性は十分ありうる。ただし、W. Geismeyer⁶³⁾もことわっているように、この解釈は第一のそれと対立するものではなく、むしろこれを補足し、あるいはこれに含まれるといってもよい。第3の解釈は、特に Börsch-Supan によって出されたもので、これまで支配的だった第一の(従ってまた第二の)それとある面で鋭く対立している。

氷塊の間にはさまれた難破船の残骸を、人の世の移ろい易さ(空しさ)と、「神の本質を究めるといふ不可能事⁶⁴⁾」の象徴と見る点は、これまでと変わらないが、巨大な氷塊をアルプスの万年雪と同じく、「永遠の氷」と見、これを「何か絶対的なもの(=神)の譬喩」と見

る点で、これまでの説と大きく異なる。Börsch-Supan はさらに、このピラミッド形に積み上げられた氷の山を「宗教的な意味での高まり、つまりいうなれば神殿の階段」と見、また画面中央の空の青さは、「一日の朝、昼、夜といった交代ないリズムのない極地においては、超越的なもの、永遠なるものの譬喩」であるとする。彼はまた現在伝わらないもう一点の《希望号》における極地のエレメントについても同様のポジティブな解釈を加えているが、これらの作品に限らず、Börsch-Supan の解釈は、フリードリヒの芸術そのものがそうであるように、極めて主観的である。この主観性が独創性につながるか、独断性につながるかは微妙な所であるが、ただ彼の場合、たとえば1822年の有名な《窓辺に立つ女》(Börsch-Supan Nr. 293)の解釈に典型的に見られるように、作品のディテールを余りにも、もなみなすべて何かを意味するという“象徴の森”としてとらえすぎるくらいはある⁶⁵⁾。しかしながら、この《氷海》およびその系統の作品(Börsch-Supan Nr. 295, 309, 310, 315, また間接的に 317, 330, 409)における極めて北方的な要素、(極地、氷原、高山、万年雪等)をポジティブなものの表現とする見方は注目に値する。Carus がフリードリヒを“徹底してドイツ的”(deutsch durch und durch)と評する時、彼のいう“ドイツ的”とはおそらく“北方的”と言いかえられるものであった。北ドイツの港町に生まれ郷里とドレスデンの他は、リーゼンゲビルゲやリュエゲン島など、もっぱら北ドイツの自然の中に生き、当時の多くの芸



- 18 C.D. フリードリヒ:『極光』, 1843年頃, 油彩, カンヴァス, 143×108.5cm, ベルリン, ナショナル・ギャラリー旧蔵
C.D. Friedrich: 『Das Nordlicht』, um 1843 (unvollendet), ehemals Berlin, Nationalgalerie (1945 zerstört)

術家が望んだようなローマ留学はかたくなに拒んだ反面、雪と氷の国アイスランドは一目見たいと望んでいたフリードリヒの人と芸術における徹底した北方性は疑うべくもない。フリードリヒにおける北方的なものを特に強調した K.K. Eberlein は「フリードリヒを導いているのはロマンティックなものではなく、北方的なものである⁶⁶⁾」とまで言い切っているが、フリードリヒの同時代人の一人はすでに1807年、すなわちフリードリヒがまだセビアによるデッサンをもっぱら手がけていた頃に、彼のこうした特質を看破している。

「彼(フリードリヒ)の活発な、燃えるようなファンタジーは、南方の晴朗な暖かい空や、草木の繁茂する豊かな、陽気な風土によってではなく、芸術家および詩人の魂をいくばくか暗い思いに、メランコリックな暗い思いに導く北方的な崇高性と偉大性によってかきたてられるのである⁶⁷⁾」。

1824年の『氷海』にたれ込めているのも、メランコリックな暗い思いであり、しかもそれはまた同時に“北方的な崇高性と偉大性”(nordische Erhabenheit und Größe)にも通じ

ている。自然における elementar なもの(空、海、山、岩石、森林、大地等)を愛し、また嵐の海辺を好んで一人さまよい、あるいは落雷が巨大な樫の木を裂くのを見て感嘆の声をあげたと伝えられるフリードリヒが、この氷海を、同じく実際には見たことのないアルプスの高山や氷河を描いた時と同様の思いで、つまり自然の elementar な力に対する讃嘆の思いを込めて描いたことは考えられないことではない。Börsch-Supan は、すでに述べたように、18世紀後半から19世紀にかけて、北海やバルト海では“希望号”という船名は極めて一般的なもので、ほとんど船そのものと同義語に近かったことに注意を促し、“希望号”という一見象徴的、アレゴリックな船名にとられすぎることを戒めているが、たしかにここで自然を単に人間の“希望”を打ちくだく破壊者として、人間を審判する者として、いわば終末論的見地からとらえることは、フリードリヒの根底にある自然観と必ずしもそぐわないかも知れない。

Börsch-Supan は、最晩年の、未完成に終わった『極光』(Börsch-Supan Nr. 409) (図18)について、これを「死の瞬間における神的なるものの啓示の象徴」と見、かつここでは「北極は氷海におけると同様に神の象徴⁶⁸⁾」であるとしている。すでに述べたように彼のフリードリヒ解釈は極めて主観的であり、時に強引とさえ思える。いずれにしてもそれはキリスト教的な死生観、あるいは神ないし救済の観念を軸として回転しており、ここでもそれは言えるが、その解釈の細部はとも角として、

これら北方的な要素を、従来とは違って少なくともポジティブな方向に評価している点は注目に値する。

なぜ、と人はしばしば私に問う
私は絵の主題にかくもしばしば
死を、空しさを、墓標を選ぶのか、と。
いつの日か永遠に生きるためには、
人はしばしば死に身をゆだねるべきなのだ。
フリードリヒ

《氷海》は、単に“希望号”の難破を、その乗組員の死を招いた恐るべき自然であるだけでなく、同時にそこにある自然そのものが、雪と氷にとぎされ、一切の生命の凍りついた永遠の冬の世界であり、自然そのものの死の世界である。しかしながら、この作品における人間と自然の死、人間の営為の“空しさ”、氷塊の形をとった“墓標”はまた、フリードリヒのいうように“永遠の生”への、彼岸への憧れの象徴でもあったろう。後にモネが“自然の疫病”として嫌った雪の世界も、フリードリヒにとっては、「至高の清らかさの体現」であり、「その下で自然は新しい生命を準備している」のである。シュライエルマッハーはその「宗教論」（1799年刊）の中で、すでに引用したように、無限なもの、神的なものに至るための前提ともいうべき「自分の姿や形はすべて偶然であり、自分のすべては音もなくはかり知れぬものの中で消滅してゆくのだ」という意識、について語っているが、おそらくこれはフリードリヒが《氷海》およびその系列の作品でいわんとしたことでもあった。

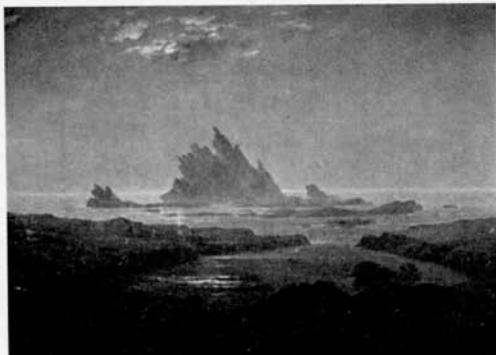
この《氷海》はしばしばジェリコーの《メデューズ号の筏》（1819年）と比較されるが⁶⁹⁾、上のような観点からすれば、ジェリコーにあっては難破という悲劇そのものもさることながら、その後にくる希望が、“Argus”号による）救済が約束されているのに対し、フリードリヒにはそれがなく、といった単純な対比はもはや許されないであろう。あるいはターナーの数々の難破船の図に表明されたロマンティックな“ベシシズム”を、フリードリヒのそれにそのままオーヴァラップさせることもまた不可能であろう。フリードリヒ（1774年生れ）はターナー（1775年生れ）に比べ、その内面生活においては、北方の神秘主義、敬虔主義により深く根ざし、その人も芸術もはるかにキリスト教的である。有限と無限、生と死、此岸と彼岸、人間と自然、破壊と救済といった対概念は、フリードリヒの作品はもとより、彼のわずかな詩作や書簡、ノートなどの著作物などにもライトモチーフのように現われており、その意味で彼はターナーの“一元性”（Monismus, R. Zeitler⁷⁰⁾）とは次元を異にするし、またこの《氷海》を単に救いようのない死あるいは破壊の象徴的風景と見ることは、フリードリヒの楯の一面を、しかもネガティブな一面をしか見ないことになる。

VIII

フリードリヒの風景画にあってはしばしば遠景と近景、明部と暗部とが鋭く対立しているが、これらは単に遠近法的な空間構成のための要請から生れたのではなく、上に見たような内容的な二元性に対応するものでもあっ



19 H. ド・シュベルヴィル：『ムーズ河の流水』，1809年，チョーク，39.2×48cm，ライデン大学版画室
H. de Superville: 'Ice Floes on the Meuse', 1809, Chalk-and-brush drawing, Prentenkabinet, Universiteit van Leiden.



20 C.D. フリードリヒ：『海辺の岩礁』，1824年頃，油彩，カンヴァス，22×31cm，カールスルーエ，国立美術館
C.D. Friedrich: 'Felsenriff am Meeresstrand', um 1824, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

た。これを見すごしたがために、彼の同時代人の多くは、その一見唐突な、非科学的な遠近法を難じ、あるいはその明暗の型破りのコントラストに憤りすらおぼえたが⁷¹⁾、この『氷海』に関しては、H. J. Neidhardt も指摘しているように⁷²⁾、こうしたフリードリヒ的な二元的な画面構成は放棄されている。

この鋭角的にそそり立つピラミッド型のモニュメンタルな流水の山は、ほとんど画面の3分の2を占め、その圧倒的な規模と重量感、かたわらに小さく描かれた船体の一部との対比からも想像しうる。

すでに見たように、フリードリヒ以外に、同様のモチーフを扱った作品で構図的にこれと比較しうる作品はない。フリードリヒの同時代人のオランダの画家 H. de Superville (1770～1849) の『ムーズ河の流水』(1809年、図19)は、制作の動機はフリードリヒのそれに近く、また形式的にも、重畳する氷塊の描写は一見フリードリヒに似るが、しかし鋭角的に屹立する、フリードリヒの構築性とは本質的に異なる。ゴシック建築における尖頭のようにそそり立つこの氷塊の特異なシルエッ

ト⁷³⁾(画面左後方にもくり返されている)は、フリードリヒ自身の作品のひとつに、同じくこのころのものとされるカールスルーエの『海辺の岩礁』(Börsch-Supan 315, 図20)に酷似する。またヴァッツマンその他一連の高山風景(特にBörsch-Supan 317, 330, 図23)も、モチーフとしてはとも角、形態的な観点からは十分比較の対象となり得るし、また内容的にも、Börsch-Supan に従って、これら高山の氷河(“永遠の氷”)を「神の永遠性の象徴」とするなら『氷海』における象徴性とも結びついてくる。

フリードリヒの最もすぐれたモノグラフィーのひとつ(1924年刊)を書いた W. Wolfradt はその中で、この『氷海』の色彩面については高くいながら、形態的な面については、その「断片を積み重ねたような氷山の構成は、画家の意図した象徴的内容に必ずしもそぐわず、また抽象的でなさすぎる⁷⁴⁾」としているが、むしろ逆であろう。これまで見てきた個々の画家たちによる多かれ少なかれ説明的、描写的あるいは自然主義的な極地ないし氷塊の図に比べれば、この作品の造型的性格はむ

- 21 J.H. ヴュエスト:《ローヌの氷河》, 1795年頃, 油彩,
カンヴァス, 126×100cm, チューリヒ, 美術館
J.H. Wüest: 《Der Rhonegletscher》, um 1795,
Zürich, Kunsthaus.

しろ極めて構成的であり, 抽象的である。フリードリヒは若いころ, ルンゲらと共に, 当時北方におけるネオ・クラシシズムの牙城であったコペンハーゲンのアカデミーに学んでいるが, ここに見える個々の氷塊(氷片というべきか)の切子面のような鋭く直線的な輪郭と, 一見偶然に積み重ねられたようで, しかも全体としては二等辺三角形を思わせる極めて緻密な幾何学的構成は, その蒼白く冷たい光の効果と相まって, むしろダヴィッド的な, ネオ・クラシックな抽象性を示している。

R. Rosenblum はこれを“ネオ・クラシック”とは呼ばず, むしろ“キュビズム的”と呼び, 特に(この作品に限らない)フリードリヒと今世紀のマルク, ファイニンガーとの関連性を指摘しているが⁷⁴⁾, この《氷海》(および初期の《海辺の僧侶》)に関する限り, その抽象性はマルクよりファイニンガーに近い。いわゆる“ノート”(“Notizen”, すなわち習作)を積み重ねることによって画面を構成してゆくというファイニンガーの制作方法そのもの⁷⁵⁾からしてすでに極めてフリードリヒ的である。それは描くというよりむしろ, “建築用の石材”を積み重ねて, 建築物を組み立てる過程を思わせる。H. Menz⁷⁶⁾ がフリードリヒの中でも特にこの《氷海》をとり出して, これを一個の建築画⁷⁷⁾のようにみなしながら, これとファイニンガーの抽象的, 構成的な造型性との親近性を指摘しているのは, その意味で当をえている。

いわば自然における“水晶宮”のような, こうした幾何学的, 抽象的構成は, W. Wolf-radt の先の見解とはむしろ逆に, この作品の



象徴的内容に一層ふさわしいものといわなければならない。

樹木や岩石など自然の形態の中に建築の起源を見, ブーレ, ルドゥーらの“革命的”建築を生んだ新古典主義的な幾何学的な造型原理の余韻がこの氷海にも感じられるとすれば, こうした造型性はまた当時の美的理念のひとつにも通じるものをもっている。すなわち“崇高”の理念がそれである。“美的”(beautiful), “絵画的”(picturesque)とならぶ“崇高”(sublime, erhaben)についての立ち入った考察は独立のテーマとして別箇に扱うべきものであり, ここでは“崇高”についての代表的理論家の一人エドモンド・バークの言説の一部を引用し, これとフリードリヒとの関連性を示唆するにとどめるべきであろう。「苦痛や危険という観念を喚起するに適したものならずして, すなわちいかなる種類にせよ恐るべきもの(terrible)に通じるものの, あるいは恐るべきものに近い形で作用するものならずして, “崇高”の起源となりうる」。

バークによれば“空虚”(vacuity), “暗さ”,



22 C.G. Carus: 《シャモニー近辺の氷河》, 1825-27年頃, 油彩, カンヴァス, 93.5×119cm オブパッハ, G. シェーファー・コレクション
C.G. Carus: 《Gletscher bei Chamounix》, um 1825-27, Obbach, Sammlung Georg Schäfer.



23 C.D. フリードリヒ: 《ヴァッツマン》, 1824-25年, 油彩, カンヴァス, 133×170cm, ベルリン, 国立絵画館
C.D. Friedrich: 《Der Watzmann》, um 1824-25, Berlin, Nationalgalerie.

“孤独（孤立）”, “沈黙” 等はこの“崇高”の条件をみたしうるものであるが、これらはまさに、時に応じ様々にニュアンスを変えながらも、フリードリヒの芸術のいわばライトモチーフであり、それはこの《氷海》にもいえることである。“巨大な規模”, その延長としての“無限”も“崇高”の条件をみたとすれば、フリードリヒの画面を圧する氷塊の山とその後方に果しなく広がる氷原はその意味でもまた“崇高”の名に値する。フリードリヒをはじめ、当時の一部の画家や詩人（カスパール・ヴォルフ, C.G. カールス, J. ハインリヒ・ヴュエスト, ハラー, ヘルダーリン等）におけるアルプスへの関心の高さは、明らかにこうした“崇高”の理念とも結びついている。巨大な氷河や急峻な岩壁でかためられたアルプスの高山は、当時の人々に、“美しい”というよりは、危険や近寄り難さ、畏怖の念を喚起したであろう（図21, 22）。氷山についても同様のことがいえたであろう。極地に飛来したフリードリヒのファンタジーはこれを現実とはいささか異なるピラミッド

型⁷⁸⁾に構成したが、これとたとえば彼のこのころの《ヴァッツマン》（図23）のような高山の図との形態的なアナロジーは歴然たるものがある。これを単なる偶然とは見なしえないであろう。彼はここでおそらく、（実際には見ることのなかった）アルプスのイメージを、その“崇高”なイメージを、この流水の山にオーヴァラップさせている。ケネス・クラークはジャン・ジャック・ルソー、詩人のグレイ、コールリッジ等における神秘的、宗教的ともいべきアルプス体験について語っているが⁷⁹⁾、コールリッジがアルプスに向い、「恐ろしくもまた静かなる山よ」と呼びかける時、彼はまさしくパークのいう“崇高”（「恐ろしさ(horror)の入りまじった静けさ」）をここで感じとっているが、これはまたそのままフリードリヒの《氷海》に対した時にもいえることであった。（コールリッジがさらに続けて、これらの山々を見つめるうちに、「感覚的にはまだ存在しながらも、やがてお前（＝山）は私の思いから消えてしまった。

私はただひたすら祈り、不可視のもののみを崇めた」と歌う時、彼の精神は、しばしば引用されるフリードリヒの言葉、「画家は見えるものだけでなく、見えざるものをも描かねばならない」をまつまでもなく、極めてドイツ的であり、フリードリヒ的である。パークに代表されるイギリスの“崇高”の理論はドイツにおいても大きな影響を及ぼし⁸⁰⁾特にそれはカント、シラーの美学に引継がれているが、フリードリヒの作品にこの種の美学理論がどの程度投影しているか（あるいはないか）の考察はしばらくおくとして、少なくともここにある程度の照応関係を認めることは許されるであろう。S. Holsten（注⑥参照）はフリードリヒの難破船を主題とする一連の作品（1822年以後再びその数をましてくる）が、精神的には特にシラーがその「崇高について」（1793年）の中で分析したものに対応していることを指摘しているが、シラーに限らず、18世紀の“崇高”についての理論とフリードリヒとのかかわりは、今後なおより深く追究するべきテーマであろう。

一方、ロバート・ローゼンブラムは、フリードリヒやターナーの芸術における“抽象的崇高”について論じ、これをマーク・ロスコ、バーネット・ニューマンら現代の抽象画家と関連づけているが⁸¹⁾、ここで彼のいう“抽象的”とは、フリードリヒの作品では初期の《海辺の僧侶》に典型的に見られる茫漠とした宇宙的な空間、当時の人々が、これはもはや“風景”（Landschaft）ではなく“空景”（Luftschafft）であると適切にも皮肉った、とりとめのない、ほとんど chaotisch ともいう



24 C.D. フリードリヒ：《巨人塚》，1820年頃、油彩、カンヴァス、55×71cm、ドレスデン、国立絵画館
C.D. Friedrich: 《Das Hünengrab》, um 1820, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

べき空間を意識してのことであるが、《海辺の僧侶》の抽象性を、無定形の、非構造的、非結晶質のそれとすれば、この《氷海》におけるそれは逆にファイニンガー的な定形の、構造的な結晶質のそれであるといえよう。

ローゼンブラムが別の所で示唆しているように、コンスタブルの有名な水彩《ストーンヘンジ》（1836年）が、18世紀的な“崇高”の理念の伝統を継承しているとすれば⁸²⁾、これと同様のモチーフを扱ったフリードリヒの一連の《巨人塚》（Hünengrab）（図24）についても同様のことがいえる。無論これらにおけるいわば“自然主義的崇高”と《氷海》における抽象的崇高とは分けなければならないが、ただいずれも堅牢で重々しい岩石ないし厚氷という自然のイメージをかりて“崇高”に到着している点は共通している。フリードリヒは自然のままの岩石のみでなく、石切場の切り出された岩石をもしばしばデッサンしているが（図25）、実際これらスレート状の石片のイメージは、間接的にせよ、エルベ河での



習作と共に、『氷海』における個々の氷片にいかされているかのようである。すでにのべたように、フリードリヒはこれら建築用の石材を、あるいはそれに似た氷片を素材として、巨大な自然のモニュメントを築きあげた。これを、作者の少年時代の不幸な、痛ましい思い出に、彼の犠牲となって氷の中にのまれて死んだ弟に捧げられた鎮魂歌と見ることもあるいは可能である⁸³⁾。また、バルト海沿いの港町グライフスバルトに生れ育ったフリードリヒがこよなく愛し、くり返しくり返しつくしむように描いた帆船の英雄時代の終焉⁸⁴⁾を哀惜する図との解釈も可能であろう。1834年にフリードリヒのアトリエを訪れたフランスの彫刻家ダヴィッド・ダンジェは、フリードリヒを「暗い魂」(l'âme sombre)の画家であり、「悲劇の風景の発見者」であると語り、さらにこの『氷海』を目にした時、「壮大にして恐るべき詩」(la grande et terrible poésie)とつぶやいたが、崇高な“魂の風景”として、この『氷海』は、たとえば1898年の『氷海』(図2)とは全く異なって、これまで見てきた様々な、時には相矛盾する解釈を許

- 25 C.D. フリードリヒ：『石切場』，1813年，鉛筆，水彩，21×17.4cm，ベルリン，国立美術館版画室
C.D. Friedrich: 『Steinbruch』，1813，Bleistift，aquarelliert，Berlin，Kupferstichkabinet und Sammlung der Zeichnungen.

容するだけの弾力性豊かな象徴性を内包している。しかもそれが、形が意味を生み、意味がまた形を生むという、形式と内容との全き調和の中から生れている所に、フリードリヒのみならず、近代風景画史上に占めるこの作品の Magnum Opus としての位置があるといえよう。

注

- ① Denis Diderot: Œuvre Esthétiques (Éditions Garnier Frères), Paris 1968, p. 765
- ② Gerhard Eimer: Caspar David Friedrich und die Gotik. Hamburg 1963, S. 51
- ③ Werner Sumowski: Caspar David Friedrich Studien. Wiesbaden 1970
- ④ Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. München 1974
- ⑤ Caspar David Friedrich: Das gesamte graphische Werk mit einem Nachwort von Hans Hofstätter. München 1974
- ⑥ "Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden" (Exhibition Catalogue). The Tate Gallery 1972
- ⑦ Wolfgang Stechow: Caspar David Friedrich und der "Griper", Festschrift für Herbert von Einem. Berlin 1965. S. 241 ff.
- ⑧ 1955年に G. von der Osten がフリードリヒの作品として発表したものであるが、Börsch-Supan は、また彼のみが、この作品をフリードリヒとは認めていない。q. v. H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig, op. cit. S. 485, Nr. XV.
- ⑨ Willi Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin 1924
- ⑩ K. K. Eberlein: Caspar David Friedrich. Bielefeld/Leipzig 1939.
- ⑪ Herbert von Einem: Caspar David Friedrich. Berlin 1938, 1950 (3. Aufl.)
- ⑫ Irma Emmrich: Caspar David Friedrich. Weimar 1964
- ⑬ Sigrid Hinz: Caspar David Friedrich in Briefen und

- Bekenntnissen. Berlin 1964, ただし新版 (München, 1974 年) では 1824 年に改められている。
- ⑭“The Romantic Movement” (Exhibition Catalogue). London 1959, Nr. 152
- ⑮Willi Geismeyer: Caspar David Friedrich. Leipzig 1973
- ⑯Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 1822, S. 1024, q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 95-96
- ⑰18 世紀後半のバルト海沿岸では「希望号」という船名は極めて一般的なもので、ほとんど「船」そのものと同義語に近かったといわれる。q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 377
- ⑱Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. New York/London 1975, p. 34
- ⑲Stechow, op. cit. S. 245
- ⑳Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- ㉑Sumowski, op. cit. S. 212
- ㉒Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- ㉓“Turner 1775-1851” (Exhibition Catalogue, The Tate Gallery) 1974, p. 144, 及び Jack Lindsay: Turner, London 1966, p. 249 参照。
- ㉔C. A. Böttiger: Artistisches Notizen Blatt 1825, S. 21-23, q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 106
- ㉕Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei. Heidelberg 1972, S. 203ff.
- ㉖ただしカール自身は、この流水の模様を言葉では語っても、習作、デッサン、タブローその他、いずれの形式にせよこれを絵画的に表現した形跡はない。
- ㉗ベルリン、ナショナル・ギャラリー旧蔵、1945 年の戦禍で焼失。(Börsch-Supan Nr. 317), Marianne Prause: Carl Gustav Carus, Berlin 1968, S. 36, 42 参照。
- ㉘Stechow, op. cit. S. 245
- ㉙これらが、現在伝わらない 1822 年の「難破した希望号」にも用いられた可能性があることはいうまでもない。なお、ハンブルクのクンストハレの絵画部からの教示によれば、これらに見える書き込みはフリードリヒのものではなく、おそらく彼の友人のノルウェーの画家 J. Christian Dahl (1788-1857) のものとされる。
- ㉚Carl Gustav Carus: Denkwürdigkeiten aus Europa. Hamburg 1963, S. 138
- ㉛“Caspar David Friedrich” (Katalog der Hamburgerausstellung), München 1974, S. 239, Nr. 153
- ㉜Carl Töpfer は 1826 年の展覧会評の中でこの「氷海」にふれ「あたかも我々はここにエルベあるいはオーデル (Oder) 河の流水の一部を見る思いである」と述べているが、彼がここで 5 年前 (1821 年) の問題の流水を念頭においているのか否かは何ともいえない。q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 107
- ㉝Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der “gegenstandslosen” Malerei. *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. 1951, S. 73
- ㉞Herbert von Einem: Wassily Andrejewitsch Joukowski und C. D. Friedrich. *Das Werk des Künstlers*, I, 1939, S. 169ff.
- ㉟Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich, Köln 1974, S. 205
- ㊱これらの内、特に「夕べ」と「生の諸段階」とはシラーの短詩「期待と実現」(Erwartung und Erfüllung) を髣髴させる:「青年は、林立するマストと共に大洋に船出する。老人は、救いの船にのせられて、ひっそりと港に帰ってくる」。無論、フリードリヒがこの詩を念頭においてこれらの作品を描いたとみるのは早計であるが、フリードリヒの初期のデッサンにシラーの「群盗」(1781 年初演) の挿絵が数点 (特定の文学作品の挿絵としてはフリードリヒ唯一のもの) あることはこの際注意されてよい。Sumowski, op. cit. Tafel 8, Nr. 29-32 参照。
- ㊲Augustinus: Das Antlitz der Kirche (in der Reihe “Menschen der Kirche”), Zürich/Köln 1955, S. 340-341
- ㊳Herbert von Einem: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs? *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. VII, 1940, S. 256ff.
- ㊴Herbert von Einem: Kirche und Kultur im deutschen Osten. Köln 1970, S. 13
- ㊵Herbert von Einem: Die Symbollandschaft der deutschen Romantik *Ausstellungskatalog “Klassizismus und Romantik”*, Nürnberg, 1966, S. 33
- ㊶ターナーにおけるいわゆる “pictures of nothing” に相当するものといえる。q. v. Lawrence Gowing: Turner: Imagination and Reality. New York, 1966, p. 13
- ㊷Alfred Hentzen: Abraham Hondius. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 8, 1963, S. 45
- ㊸Sumowski (op. cit. S. 213, Nr. 198) は、伝わらない 1823 年の作としてもう 1 点の極地の図をあげているが、これは 1822 年のもの (Börsch-Supan Nr. 235) と同一作品で、彼の思い違いである。
- ㊹Alfred Hentzen: Erwerbungen 1951-57. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 3, 1958, S. 152, なお Hentzen によれば、1955-56 年の冬にかけてもハンブルクで「フリードリヒが描いたような流水が見られた」という。
- ㊺T. S. R. Boase: Shipwrecks in English Romantic Painting. *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 22, 1959, pp. 332-346
- ㊻Luke Herrmann: British Landscape Painting of the 18th Century. New York 1974, p. 129

- ④ Wright of Derby の《空気ポンプの実験》, (1768 年頃), W. Hodges の《大平洋上の火口》(1775-77), John Russel の《月面の図》(1790 年頃) など。
- ⑤ William H. Truettner: The Genesis of Frederick Edwin Church's "AUROLA BOREALIS". *The Art Quarterly*, Vol. XXXI, Nr. 3, 1968, p. 267ff.
- ⑥ Marco Valsecchi: Landscape Painting of the 19th Century. New York, 1969, p. 331
- ⑦ William Gaunt: Painting in Britain: The Restless Century. London 1972, Pl. 122
- ⑧ Kenneth Clark: Civilisation. London 1969, p. 276
- ⑨ Millicent Rose: The Rime of the Ancient Mariner. New York 1970, p. v
- ⑩ マルセル・ブリヨン, 坂崎乙郎訳「幻想芸術」, 88~89 ページ参照。なおこのドレのデッサンは Wieland Schmied: 200 Jahre Phantastische Malerei, Berlin 1973, S. 39 にもあげられているが, コールリッジとの関係については何もふれていない。
- ⑪ Werner Hofmann: Das Irdische Paradies. München 1960, S. 268
- ⑫ Eugénie de Keyser: L'Occident Romantique 1789-1850. Genève 1965, p. 120
- ⑬ Emmrich, op. cit. S. 42
- ⑭ Hofmann, op. cit. S. 268
- ⑮ Hermann Beeken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944, S. 237
- ⑯ Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch: Deutungen eines Bildmotives im 19. Jahrhundert. *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. München 1970, S. 216
- ⑰ Stechow, op. cit. S. 246
- ⑱ "Caspar David Friedrich" (*Katalog der Hamburger Ausstellung*), München 1974, S. 37
- ⑲ シュライエルマッハー「宗教論」(高橋英夫訳), 筑摩書房版「ドイツ・ロマン派集」, 323 ページ。
- ⑳ q. v. Geismeyer, op. cit. S. 47, Emmrich, op. cit. S. 102,
- ㉑ Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- ㉒ この点については John Russel: Caspar David Friedrich: Maggot or Butterfly? *Art News*, Vol. 71, Nr. 7, 1972, p. 50 及び Keith Roberts の 1972 年のロンドンでのフリードリヒ展評を参照 (*The Burlington Magazine*, October 1972, p. 726)
- ㉓ Eberlein, op. cit. S. 31
- ㉔ q. v. Börsch-Supan, op. cit. S. 68
- ㉕ Börsch-Supan, op. cit. S. 437, q. v. H. Börsch-Supan: Caspar David Friedrichs Gemälde Der Junotempel von Agrigent". *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. XXII 1971, S. 205ff.
- ㉖ Hofmann, op. cit. S. 268; Donat de Chapeaurouge: Das Milieu als Porträt. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band XXII, 1960, S. 156
- ㉗ Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. (*Propyläen Kunstgeschichte Bd. II*), Berlin 1966, S. 101
- ㉘ 《山中の十字架》(Börsch-Supan Nr. 167) をめぐるラムドール論争にすでに端的に見ることができる。q. v. Hinz, op. cit. S. 135ff
- ㉙ Hans Joachim Neidhardt: Caspar David Friedrich und sein Kreis (*Ausstellungskatalog*), Dresden 1974 S. 143
- ㉚ Wolfradt, op. cit. S. 122
- ㉛ Robert Rosenblum: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1960, S. 193ff
- ㉜ Henner Menz: Briefe und Zeichnungen von Lyonel Feininger. *Festschrift Johannes Jahn*. Leipzig 1957, S. 333ff
- ㉝ Menz, op. cit. S. 335
- ㉞ さらにカールスも, フリードリヒの「欠点」として, 彼における著しい「建築への傾斜」を指摘しているが, 彼がこの時この《氷海》を念頭においていたか否かは定かでない。q. v. Hofstätter, op. cit. S. 820
- ㉟ カント(『判断力批判』)は巨大な規模に由来する「崇高」の具体的な例として, ローマのサン・ピエトロ聖堂と共にピラミッドをあげているが, フリードリヒのピラミッド型の流氷の山も, そのかたわらの船の残骸との対比から推測すれば, 相当の規模に達するであろう。
- ㊱ K. Klark, op. cit. p. 276
- ㊲ Walter John Hipple: The Beautiful, The Sublime & The Picturesque in eighteenth century British aesthetic theory. Carbondale, 1957, p. 83
- ㊳ R. Rosenblum: The abstract sublime, *Art News* Vol. 59, Nr. 10, 1961, p. 39ff
- ㊴ Robert Rosenblum: Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton 1967 p. 144
- ㊵ R. Rosenblum (op. cit. 1975, p. 34) および M. ブリヨン(前掲書 89 ページ)などが特にこの点にふれている。
- ㊶ ターナーにはすでに帆船に代る汽船, 馬車に代る機関車がモチーフとして現われているが, フリードリヒにはこうした新しい時代のモチーフをその芸術に大胆にとり入れる, といった姿勢は見られない。ターナーが産業革命の先端をゆくイギリスの生れであり, フリードリヒがこの点で大いに遅れをとったドイツの生れであることを計算に入れても, こうした面における両者の相違は歴然としている。造型的なし主観的観点から, ターナーの「モダニズム」は云々できても, フリードリヒにはそれは無理であろう。

Der Adam-und-Eva-Zyklus in der sogenannten Cottongenesis-Rezension: eine Übersicht über mögliche Mitglieder der verzweigten Cottongenesis-Familie

Koichi KOSHI

Die sogenannte Cottongenesis-Rezension ist eine spätantike Genesisillustrationsfolge zum griechischen Septuaginta-Text, die heute von den Miniaturfragmenten der 1731 durch Feuer schwer beschädigten Cottongenesis im British Museum zu London (Cod. Cotton Otho B. VI, Abb. 41 und 52), einer der frühesten erhaltenen Septuaginta-Handschriften, repräsentiert, und hauptsächlich von den Mosaiken des 13. Jahrhunderts in der Vorhalle von San Marco in Venedig (Abb. 1 usw.) ergänzt wird. Die Londoner Handschrift, die heute allgemein ins sechste Jahrhundert datiert und nach Alexan-

drien lokalisiert wird¹, stellt, wie K. Weitzmann 1955 gezeigt hat², bereits einen relativ späten Abkömmling des spätantiken Archetypus dar. Seit der epochemachenden Entdeckung J. J. Tikkanens (1889)³ unterliegt es keinem Zweifel, daß der Genesiszyklus von San Marco⁴ auf den Miniaturen einer Handschrift basiert, die der Cottongenesis-Rezension angehört. Die Vorlage, die hinter San Marco steht, ist, wie der Verfasser dieser Zeilen neulich ausführlich dargelegt hat⁵, nicht mit der Cottongenesis identisch, sondern es handelt sich um eine in der Szenenauswahl zum Teil von der Cotton-

* Der vorliegenden Arbeit liegt ein Teil meiner Dissertation: Die Wiener "Histoire universelle" (Cod. 2576) unter Berücksichtigung der sogenannten Cottongenesis-Rezension, Wien 1971 (Maschinenschrift), besonders S. 122–156, zugrunde, die am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien bei Herrn Univ. Prof. Dr. Otto Pächt entstand. Ich möchte Prof. Pächt an dieser Stelle für vielfältige Anregungen und die Unterstützung meiner Arbeit meinen aufrichtigen Dank sagen, ebenso danke ich meinem Lehrer Herrn Prof. Dr. Otto Demus sowie meinem Studienkollegen, Diözesankonservator Dr. Arthur Saliger, der mir durch die besondere Hilfsbereitschaft die Arbeit erleichterte.

1 Vgl. vor allem K. Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis Fragments*, in: *Late Classical and Medieval Studies in honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1955, S. 112ff., und auch M. Bonicatti, *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'altro medioevo*, Rom 1963, S. 143ff. — W. R. Lethaby (*The painted book of Genesis in the British Museum*, in: *Archaeological Journal*, LXIX, 1912, S. 110) und E. Kitzinger (*Early medieval art in the British Museum*, London 1940, S. 6 und S. 12) setzen den Codex allerdings in den Anfang des 5. Jhs. — Bezüglich des alexandrinischen Ursprunges der Cottongenesis vgl. auch M. T. d'Alverny, *Les anges et les jours*, in: *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, S. 271ff., sowie G. Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Florenz 1967, S. 85ff. — Hingegen bezweifeln die Entstehung in Alexandrien: D. Diringer, *The illuminated Book etc.*, New York 1958, S. 88; G. Bonner, *The Cotton Genesis*, in: *British*

Museum Quarterly, XXVI, 1962–1963, S. 22f.; J. Beckwith, *Early Christian Art etc.*, in: *Atti del Convegno internazionale sul tema: Tardo Antico e Alto Medioevo etc.*, 1968, S. 235f. — Die von P. R. Garrucci (*Storia dell'Arte Cristiana etc.*, Bd. III, Prato 1879, Taf. 124 und 125), E. M. Thompson (*Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum*, I, London 1881, Taf. 8), J. J. Tikkanen (*Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel etc.*, Abdruck aus: *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XVII, 1889), H. Omont (*Fragmente du manuscrit de la Genèse de R. Cotton etc.*, in: *Mém. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France*, LIII, 1893, S. 163ff.), O. M. Dalton (*Byzantine art and archaeology*, Oxford 1911, Fig. 263 und 264) und Lethaby (op. cit.; *A further note on the painted book of Genesis in the British Museum*, in: *Archaeological Journal*, LXX, 1913, S. 162) veröffentlichten Miniaturfragmente wurden von H. Leclercq (Artikel: *Genèse*, in: F. Gabrol und H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, Bd. VI/1, Paris 1924, Sp. 909ff.) zusammengestellt. Für die Fragmente der Cottongenesis vgl. auch S. Tsuji, *Un essai d'identification des sujets des miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton* (in Japanisch mit französischem Résumé), in: *Bijutsu-shi* (Journal of Japan Art History Society), LXVI–LXVII, 1967, S. 35ff.

2 Weitzmann, op. cit., S. 128ff.

3 Tikkanen, op. cit. Vgl. auch idem, *Le rappresentazioni della Genesi in San Marco a Venezia e loro relazione con la bibbia cottoniana*, in: *Archivio storico dell'arte*, I, 1889, S. 212ff., 257ff., und 348ff.

genesis abweichende Schwesterhandschrift derselben⁶.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß diese spätantike Tradition der Genesisillustration, soweit der heutige Denkmälerbestand einen Schluß zuläßt, im Gegensatz zu den beiden anderen spätantiken Bildrezensionen — die der Wiener Genesis (Österr. Nat. Bibl., Cod. Theol. gr. 31) und die der byzantinischen Oktateuche⁷ — im lateinischen Westen stärker zur Auswirkung gekommen ist als im griechischen Osten, dem Mutterland dieser Rezension. Um die wenigen östlichen Beispiele

anzuführen, die die Berührung mit der Cottongenesis-Tradition aufweisen, reflektieren die Josephsszenen von der Maximianskathedra des sechsten Jahrhunderts im Museo Archivescovile zu Ravenna, zum Teil, wie K. Weitzmann hingewiesen hat, die Cottongenesis-Rezension, sogar ein älteres Bildstadium als die Cottongenesis selbst⁸. Auch die Josephsszenen in der Ephraim-Syrus-Handschrift des 16. Jahrhunderts aus Rumänien (heute Sammlung David McC. McKell, Chillicothe/Ohio), die von O. Pächt als eine Kopie nach frühbyzantinischen Vorlagen erkannt wurde, hängen teilweise mit der Cotton-

- 4 O. Demus, Die Mosaiken von San Marco (1100–1300), Baden bei Wien 1935, S. 56f.; F. Forlati, La tecnica dei primi mosaici Marciani, in: *Arte Veneta*, III, 1949, S. 85ff.; St. Beissel, Die mittelalterlichen Mosaiken von San Marco zu Venedig, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1883, VI. Jg., Sp. 231ff. Für Abbildungen der Mosaiken siehe F. Ongania, La Basilika di San Marco in Venezia, Bd. II, Venedig 1881; S. Bettini, *Mosaici Antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo o. J. (1944).
- 5 K. Koshi, Die Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire universelle" (Cod. 2576), Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen I (herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien), Wien 1973.
- 6 Für die Frage nach der Vorlage von San Marco vgl. auch: Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 99, 103 und 116; Demus, op. cit., S. 53 und S. 98 /Anm. 42; idem, Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jhs., in: *Belvedere*, X, 1931, S. 96. — H. Gerstinger (Die Wiener Genesis etc., Wien 1931, S. 63) dachte an "eine bereits mittelbyzantinische Replik einer frühchristlichen Bilderbibel von der Art der Cottongenesis", während S. Bettini (Appunti di Storia della pittura veneta nel medioevo II, in: *Arte Veneta*, XXI, 1967, S. 22) meint, daß die Mosaiken von San Marco von einer romanischen Vorlage kopiert wurden, die ein Zwischenglied zwischen der Cottongenesis und den Mosaiken darstellt. Hingegen behauptet K. Weitzmann, daß die venezianischen Mosaikisten des Dugento die Cotton-Handschrift selbst als Vorlage benützten. Hierzu siehe: Weitzmann, op. cit.; idem, The mosaics of San Marco and the Cotton Genesis, in: *Atti del XVIII congresso internazionale di*

storia dell'arte (1955), Venedig 1956, S. 152f.; idem, Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments, in: *Festschrift Th. Klauser*, Münster 1964, S. 409; idem, The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine art*, Princeton 1975, S. 23. — Das Problem der Vorlage von San Marco wurde zuletzt von E. Kitzinger (The Role of Miniature Painting in Mural Decoration, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine art*, Princeton 1975, S. 106 f.) behandelt.

- 7 Zur Frage der verschiedenen Bildrezensionen der Septuaginta vgl. K. Weitzmann, Die Illustration der Septuaginta, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III-IV, 1952–1953, S. 96ff. — Zur Frage des Archetypus der Oktateuch-Rezension vgl. K. Weitzmann, The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension, in: *Actes du XIème Congrès International d'Etudes byzantines à Istanbul* (1955), Istanbul 1957, S. 183ff.
- 8 Weitzmann, Observations on the Cotton Genesis, S. 128f. — Im Zusammenhang mit der Cottongenesis-Rezension wurde außerdem die Maximianskathedra behandelt von: C. Cecchelli, La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali, Rom 1936 ff.; S. Tsuji, La chaire de Maximien, la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise: A propos du cycle de Joseph, in: *Synthronon*, Paris 1968, S. 43ff.; F. Rupprecht-Schadewaldt, Die Ikonographie der Josephsszenen auf der Maximianskathedra in Ravenna, ungedruckte Diss., Heidelberg 1969. Für diese Elfenbeinkathedra vgl. auch G. Morath, Die Maximianskathedra in Ravenna etc., Freiburg i. Br. 1940.

genesis-Rezension zusammen⁹. Außerdem hat G. Galavaris vor kurzem auf eine in Konstantinopel entstandene Handschrift des 14. Jahrhunderts hingewiesen, wo zwei Adam-und-Eva-Szenen (Abb. 12 und 66) nach der Cottongenesis-Rezension kopiert sind: das Homiliar des Gregor von Nazianz (Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 543, fol. 116v)¹⁰.

Der Zyklus der Cottongenesis-Rezension muß schon sehr früh in mehr als einer Variante dem Abendland bekannt gewesen sein¹¹. Aber er wurde nicht immer in großem Ausmaß, vielleicht nie vollständig, kopiert. Selbst in den Vorhallenmosaiken von San Marco in Venedig, dem größten westlichen Mitglied der Cottongenesis-Familie, ist nicht mehr als knapp ein Drittel von der gesamten Miniaturenanzahl der Vorlage zu sehen. Die venezianischen Mosaiken

stellen jedoch im Westen insofern einen Ausnahmefall dar, als die Cottongenesis-Rezension mehr oder minder getreu, weitgehend zyklisch, und sogar direkt aus der spätantiken Handschriftenvorlage kopiert wurde. Der umfangreiche Bilderzyklus der spätantiken Genesis-redaktion wurde dagegen meistens in viel kleinerem Umfang und häufig stark modifiziert in andere Werke der Cottongenesis-Gruppe aufgenommen. Außer den Mosaiken von San Marco ist heute kein anderes Denkmal auf uns gekommen, in dem eine Genesis-Illustration als Ganzes von der spätantiken Tradition abhängt; in der Regel werden verschiedene ikonographische Traditionen in einem Genesiszyklus aufgenommen, ferner kommen unter Umständen sogar selbständige Erfindungen hinzu. Im Folgenden versuchen wir zunächst einen Über-

9 J. und O. Pächt, An unknown cycle of illustrations of the life of Joseph, in: *Cahiers Archéologiques*, VII, 1954, S. 35ff.; O. Pächt, Ephraim-illustration, Haggadah und Wiener Genesis, in: Festschrift K.M. Swoboda, Wien — Wiesbaden 1959, S. 213ff.

10 G. Galavaris, The Illustrations of the liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus, Princeton 1969, S. 118ff., und Taf. CVII/462. Siehe unten S. 63, u. 79. — Ferner erwähnt Galavaris (op. cit., S. 119/Anm. 300) zwei Randpsalterien des 11. Jhs.: den im Studiokloster in Konstantinopel 1066 vollendeten Psalter in London (Brit. Mus., Add. Ms. 19352, fol. 162r) und den an diesen anschließenden im Vatikan (Cod. Vat. Barb. gr. 372, fol. 201v), wo sich Christus-Logos bei der Beseelung Adams, wie in dem Homiliar des Gregor von Nazianz (Abb. 12), tief über Adam beugt und seine Augen mit der einen Hand berührt, während die andere segnend erhoben ist. Ob diese Version wirklich mit der Cottongenesis-Tradition zu tun hat, oder nicht, das bleibt, wie Galavaris sagt, noch zu fragen. — Außerdem bemerkt I. Hutter (Die Homilien des Mönchs Jakobus und ihre Illustration: Vat. gr. 1162 — Par. gr. 1208, ungedruckte Diss., Wien 1970, S. 280ff.) Spuren der Cottongenesis-Rezension in den Handschriften des Marien-Homiliars von Jako-

bus Kokkinobaphus (Vat. gr. 1162, fol. 33r und Par. gr. 1208, fol. 47r). In diesen beiden Werken des 12. Jhs. werden Adam und Eva nämlich nach dem Sündenfall von einem Engel zur Verantwortung gezogen, der nach Hutter irrtümlich aus einem jugendlichen Christus-Logos entstanden sein dürfte. Für Abbildungen dieser Handschriften siehe: C. Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo etc., Rom 1910, Taf. 11; H. Omont, Miniatures des homélies sur la vierge du moine Jacques, in: *Bull. d. la Soc. fran. d. repr. d. Mss. à Peintures*, Bd. XI, 1927, Taf. V.

11 Der frühchristliche Genesiszyklus von San Paolo fuori le mura in Rom z. B. wurde neuerdings versuchsweise von H. L. Kessler (The sources and the construction of the Genesis, Exodus, Majestas and Apocalypse frontispiece illustrations in the ninth-century Tournon Bibles, ungedruckte Diss., Princeton 1965, S. 226ff.; An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, VIII, 1966, S. 91) und auch von L. Breitenbruch (Zur neuen Katakomben an der Via Latina. Die alttestamentlichen Darstellungen und die spätantike Buchmalerei, ungedruckte Diss., Heidelberg 1968, S. 51ff.) in Zusammenhang mit der Cottongenesis-Rezension gebracht.

blick darüber zu verschaffen, wie viele Niederschläge die Cottongenesi-Rezension im abendländischen Mittelalter hinterließ.

I. Die wichtigen westlichen Mitglieder der Cottongenesi-Familie

Seit der Beweisführung W. Koehlers ist uns bekannt, daß die karolingischen Buchmaler der Schule von Tours die Vorlage der Cottongenesi-Rezension für die, dem Text vorangestellten, Genesisseiten benützten, wo die Geschichte der ersten Menschen in kontinuierlichem Erzählstil in mehreren Szenenfriesen dargestellt ist¹². Die Grandval-Bibel (London, Brit. Mus., Add. Ms. 10546, fol. 5v, Abb. 9 usw.), die von Abt Vivian Karl dem Kahlen gewidmete Bibel (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat., fol. 10v, Abb. 37

usw.)¹³ und die Alkuinsbibel (Bamberg, Staatl. Bibl., Cod. Bibl. 1, fol. 7v, Abb. 25 usw.)¹⁴ gehen, wie H. L. Kessler 1965 analysiert hat¹⁵, auf dieselbe Vorlage zurück, während die Bibel von San Paolo fuori le mura in Rom (fol. 7v, Abb. 10 usw.), die nicht in Tours entstanden ist, wie J. Gaehde 1963 gezeigt hat, eine verlorene, der Viviansbibel ähnliche, vor 846 entstandene touronische Bibel reflektiert¹⁶.

Der Adam-und-Eva-Zyklus der Cottongenesi-Rezension war in Spanien seit dem elften Jahrhundert bekannt. Dies zeigen die beiden katalanischen Bibeln aus dem Skriptorium zu Ripoll, wo die Genesisseite wie in den karolingischen Bibeln in mehrere Register geteilt ist: die Bibel aus San Pere de Roda (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 6, fol. 6r, Abb. 17 usw.) und die aus Santa Maria de Ripoll (Bibl. Vat., Cod. lat.

12 W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen: Die Schule von Tours, Teil 2, Berlin 1930, S. 168ff. Vgl. auch K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex, Princeton 1947, S. 193. — Koehler versuchte mit Hilfe der touronischen Bibeln des 9. Jhs. den Beweis anzuführen, daß Papst Leo der Große um das Jahr 440 eine lateinische Ausgabe der gesamten Heiligen Schrift besorgte, die mit einem Illustrationszyklus ausgestattet war, dessen Genesisbilder einen Auszug aus der älteren, vollständigen Vorlage der Cottongenesi-Rezension darstellen. Hiezu vgl. auch W. Koehler, Die älteste Ausgabe der lateinischen Bibel, in: Forschungen und Fortschritte, X, 1934, S. 61. — Über die spätrömische Bibelvorlage vgl. außerdem C. Nordenfalk, Beiträge zur Geschichte der touronischen Buchmalerei, in: Acta Archaeologica, VII, Fasc. 2-3, 1937, S. 295ff.

13 Für die beiden Prachtbibeln aus Tours vgl.: Koehler, Die Schule von Tours, S. 13ff., 27ff., Tafelband I, Taf. 50 und 70; Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 120f.; Kessler, The sources and the construction.

14 Für die in die Amtszeit Adalhard's (834-843) datierbare Bibel vgl.: Koehler, Die Schule von Tours, S. 102ff. und Tafelband I, Taf. 56; Katalog der Ausstellung "Aere Perennius", Bamberg 1953, Nr. 28; J. Hubert, J. Porcher und W. Volbach, Die Kunst der Karolinger vor Karl dem Großen bis zum Ausgang des 9. Jhs., München 1969, Abb. 122 und S. 135.

15 Kessler, The sources and the construction, S. 16ff. Vgl. auch H. L. Kessler, Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispiece of the Carolingian Bibles, in: Art Bulletin, LIII, 1971, S. 143ff.

16 J. Gaehde, The Painters of the Carolingian Bible Manuscript of San Paolo fuori le mura in Rom, ungedruckte Diss., New York 1963, S. 139ff. — Für die Handschrift vgl. außerdem: A. Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Taf. CXXII/B; E. H. Kantorowicz, The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori le mura, in: Late Classical and Medieval Studies in honor of A. M. Friend, Princeton 1955, S. 287ff.; H. Schade, Zu der karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXI, 1959, S. 9ff. und XXII, 1960, S. 13ff.

5729, fol. 5v, Abb. 18 und 76)¹⁷. Ferner berührt sich der Gensiszyklus der beiden für Sancho el Fuerte, König von Navarra, hergestellten Pamplona-Bibeln teilweise mit der Cottongenesis-Rezension: die 1197 entstandene Handschrift in Amiens (Bibl. Com., Ms. lat. 108) und die um 1200 in Harburg (Sammlung Prinz Oettingen-Wallerstein, Cod. I, 2, lat. 4^o, 15)¹⁸. Von den Pamplona-Bibeln ist auch eine französische Kopie des 14. Jahrhunderts (New York, The Public Library, the Spencer Collection, Ms. 22,

Abb. 3) auf uns gekommen, mit deren Zuhilfenahme die verlorengegangenen Bilder der Pamplona-Bibeln rekonstruiert werden können.

England dürfte eines jener abendländischen Gebiete gewesen sein, wo der Genesiszyklus der Cottongenesis-Rezension schon seit dem frühen Mittelalter bekannt war: das spätantike Material könnte in der Missionszeit (im späten siebten Jahrhundert) nach England gebracht worden sein¹⁹. Heute sind zwei angelsächsische Handschriften aus dem frühen elften Jahrhun-

- 17 Für die beiden Bibeln vgl.: W. Neuss, Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei etc., Bonn — Leipzig 1922, Fig. 2 und 4; Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 123f.; W. W. Cook, The earliest painted Panels of Catalonia I, in: Art Bulletin, V, 1922–23, S. 93; P. Lauer, Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris 1927, S. 40ff. und Taf. VIII; M. Durliat, Art Catalan, Paris o. J., S. 163; Katalog der Ausstellung "El Arte Románico", Barcelona 1961, S. 17f. (Nr. 123); M. Bucci, I Primitivi Catalani, Florenz 1965, Taf. 29.
- 18 F. Bucher, The Pamplona Bibles etc., 2 Bde., New Haven 1971. — Unter den Werken der Cottongenesis-Familie scheinen diese Pamplona-Bibeln (vgl. Bucher, op. cit., Taf. 33–35) dem Lot-Zyklus der Cottongenesis (fol. 27v — fol. 29v und Bristol-Fragment IV verso) am nächsten zu stehen. Hiezu vgl. Koshi, Die Genesisminiaturen der Wiener "Histoire universelle", S. 42/Anm. 195.
- 19 Hiezu und zu der Cottongenesis-Rezension in England vgl.: M. R. James, Illustrations of the Old Testament, in: S. C. Cockerell etc., A Book of Old Testament Illustrations of the Middle of the Thirteenth Century etc., Cambridge/England 1927, S. 22; O. Pächt, A Giottesque Episode in English Medieval Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VI, 1943, S. 64; O. Pächt, C. R. Dodwell und F. Wormald, The St. Albans Psalter, London 1960, S. 80f. und 156f.; O. Pächt, The Rise of Pictorial Narrative in

Twelfth-century England, Oxford 1962, S. 5 und 24ff.; G. Henderson, Late-Antique Influences in some English Medieval Illustrations of Genesis, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXV, 1962, S. 172ff.

- 20 Für die Handschrift vgl.: I. Gollancz, The Caedmon Manuscript of Anglo Saxon Biblical Poetry etc., Oxford 1927; H. Ellis, Account of Caedmon's Metrical Paraphrase of Scripture History, in: Archaeologia, XXIV, 1932, S. 329ff.; Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 121ff.; A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters etc., in: Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, IX, 1884, S. 686f.; F. Wormald, English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries, London 1952, S. 40 und 76; M. Rickert, Painting in Britain: The Middle Age, London 1954, S. 51f. — O. Pächt (A Giottesque Episode, S. 64; The Rise of Pictorial Narrative, S. 24ff.) nennt zwei Szenen, die mit den entsprechenden Mosaiken von San Marco zu vergleichen sind: die Geburt Abels (p. 47) und die Trunkenheit Nochs (p. 78). Henderson (op. cit.) führt ferner die Erschaffung Evas (p. 9), den Turm zu Babel (p. 82) und den Auszug Nochs aus der Arche (p. 73) an.
- 21 Für die Handschrift vgl.: F. G. Kenyon, Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum, London 1900, Taf. XXI; J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria etc., London 1943, Nr. 39; Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 124ff.; Palaeographical Society, 1st series, London 1873, Taf. 71 und 72; E. Millar, La miniature

dert erhalten, denen, wie schon O. Pächt und G. Henderson gezeigt haben, eine Bibelhandschrift der Cottongenesi-Rezension zu Grunde liegt: Caedmons metrische Paraphrase der Bibel (Oxford, Bod. Lib., Ms. Junius XI, Abb. 29)²⁰ und Aelfrics Paraphrase zum Pentateuch und zum Buch Josua (London, Brit. Mus., Cotton Ms. Claudius B. IV, Abb. 13 usw.)²¹.

Die Spuren der Cottongenesi-Tradition sind auch in Süditalien zu verfolgen. Wie W. Koehler und K. Weitzmann hingewiesen haben,

ist der Genesiszyklus des Elfenbein-Paliotto von Salerno (Dom, Abb. 57), der im späten elften oder am Anfang des zwölften Jahrhunderts entstanden sein dürfte, von der spätantiken Rezension berührt²².

Die Illustrationsfolgen der Cottongenesi-Rezension waren im zwölften Jahrhundert im Elsaß und in Kärnten verfügbar. R.B. Green hat die Adam-und-Eva-Szenen im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (früher Straßburg, Bibl. de la Ville, Abb. 4 usw.), der

anglaise du Xe au XIIIe siècle, Paris — Brüssel 1926, S. 90, Taf. 28; Wormald, *English Drawings*, S. 40 und 67. — Henderson (op. cit., S. 12) weist zwar auf die nahe Verwandtschaft der Szene der Vision Abrahams (fol. 27r) mit derselben in der Cottongenesi (fol. 22r) hin, aber damit meint er nicht, daß die Aelfric-Handschrift von der Cottongenesi-Rezension abhängig sei. Er ist nämlich der Meinung, daß der Genesiszyklus in dieser angelsächsischen Handschrift von der Oktateuch-Rezension beeinflusst sei. Dieser Annahme steht aber z. B. die Gestalt des Schöpfers in der Szene der Erschaffung Adams (fol. 4r, Abb. 13) und in der Vertreibungsszene (fol. 7v, Abb. 72) entgegen; wie F. Mutherich (Die Stellung der Bilder in der frühmittelalterlichen Psalterillustration, in: *Der Stuttgarter Bilderpsalter*, Bd. II, Stuttgart 1968, S. 212/Anm. 151) hingewiesen hat, ist das charakteristische Motiv nicht einfach als nachträgliche Einführung zu erklären. Henderson (op. cit., S. 12/Anm. 4) glaubt ferner auch in der Caedmon-Handschrift Einflüsse aus der Oktateuch-Tradition zu sehen.

— C.R. Dodwell (*L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament*, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 14, 1971, S. 319ff.) meint neuerdings, daß die Illustrationen der Aelfric-Paraphrase direkt von Text stammen und der Zusammenhang mit den alten Bildrezensionen minimal ist.

22 Koehler, *Die Schule von Tours*, S. 186; Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis*, S. 123. Vgl. auch R. Bergman, *The Salerno Ivories*, ungedruckte Diss., Princeton 1972. Diese Literatur

war mir leider nicht zugänglich. — Für das Antependium des Domes zu Salerno vgl.: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jh.*, Bd. IV, Berlin 1926, S. 36ff. und Taf. XLII-XLVIII; L. Becherucci, *Gli avori di Salerno*, in: *Rassegna Storica Salernitana*, II, 1938, S. 62ff.; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. II, Mailand 1902, S. 621ff. und Fig. 463; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Bd. I, Paris 1904, S. 430ff. und Taf. XIX-XX; Tikkanen, *Die Genesismosaiken*, S. 10 und 143. — Der Genesiszyklus von Salerno stellt, wie es in den anderen Werken der Cottongenesi-Familie oft der Fall ist, eine Mischung von verschiedenen ikonographischen Traditionen dar, die vielleicht schon in der Vorlage für Salerno erfolgt sein dürfte.

— In Berlin (Staatl. Museen) gibt es eine Elfenbeintafel des 11. Jhs. aus Süditalien, die eine nahe Verwandtschaft mit dem Paliotto von Salerno aufweist. Es scheint wahrscheinlich zu sein, daß den beiden süditalienischen Elfenbeintafeln eine gemeinsame Vorlage zu Grunde liegt, die zum Teil von der Cottongenesi-Tradition berührt ist. Für die Berliner Tafel vgl. Kessler, *An Eleventh Century Ivory Plaque*, S. 67ff.; Tikkanen, *Die Genesismosaiken*, Abb./S. 22, S. 9f. und 20; K. Künste, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. I, Freiburg i. Br. 1928, S. 267. — Kessler (ibid. S. 89) brachte übrigens Genesiszenen in den Exultet-Rollen (z. B. die im Museo Civico in Pisa) in Verbindung mit der Cottongenesi-Rezension.

in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts im Elsaß entstand, überzeugend der Gruppe der Cottongenesis zugewiesen²³. Die Millstätter Genesis (Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, Geschichtsverein Hs. 6/19, Abb. 7 usw.)²⁴ aus dem späten zwölften Jahrhundert ist unter den Mitgliedern der Cottongenesis-Familie eines der wichtigsten westlichen Werke, die erhalten geblieben sind: in ihr wirkt der Bilderzyklus der Cottongenesis-Rezension stärker als in den anderen Kopien nach. Die Zeichnungen dieser Handschrift finden tatsächlich viele Parallelen in den Mosaiken von San Marco: K. Weitzmann wies auf die Szene des Gastmahls

Abrahams (fol. 17r), R.B. Green auf die Szenen des Adam-und-Eva-Zyklus (fol. 3v–16v), und schließlich der Autor dieses Artikels auf zwei Josephsszenen (die Einkerkung des Hofbeamten Pharaos auf fol. 55v und die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao auf fol. 58v)²⁵ hin.

Daß die Bilderfolge der Cottongenesis-Rezension im 13. Jahrhundert in Venedig existierte, wird freilich durch die Genesismosaiken der Vorhalle von San Marco bestätigt²⁶. Die Wiener Handschrift der "Histoire universelle" (Österr. Nat. Bibl., Cod. 2576, Abb. 28 usw.), von deren insgesamt 24 Genesisminiaturen etwas weniger

23 R. B. Green, The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum, in: Late Classical and Medieval Studies in honor of A. M. Friend, Princeton 1955, S. 340ff. — A. Weis (Das Freiburger Schöpfungsportal und das Musterbuch von Straßburg, in: Das Münster, V, 1952, S. 181f.) wies schon 1952 darauf hin, daß die Schöpfungs- und Adam-und-Eva-Bilder in dieser Enzyklopädie Motive aus der Cottongenesis und aus dem byzantinischen Oktateuch enthalten. — Die Hauptpublikation der, als Lehrbuch für Novizinnen angelegten, Enzyklopädie, die 1870 durch das Bombardement total zerstört wurde und in Pausen auf uns gekommen ist, sind folgende: A. Straub und G. Keller, Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum, Straßburg 1901; J. Walter, Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum, Straßburg und Paris 1952. Außerdem vgl.: O. Gillen, Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum, Berlin 1931; H. G. Rott und G. Wild, Hortus Deliciarum, Der "Wonnegarten" der Herrad von Landsberg, Mülhausen 1944. Vgl. außerdem N. Mayers, Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, ungedruckte Diss., Wien 1966.

24 Für die Handschrift vgl.: A. Kracher, Millstätter Genesis und Physiologus-Handschrift, Graz 1967; H. Voss, Studien zur illustrierten Millstätter Handschrift, Wien 1862; R. Eisler, Die illuminierten Handschriften in Kärnten, Leipzig

1907, S. 50ff. und Taf. V–VI. — C. Lachmann bemerkte schon um 1933 in ihrer unvollendeten Dissertation (Die Bilder der Millstätter Genesis, Maschinenschrift im Warburg Institute in London) die unbestreitbare Verbindung der Millstätter Genesis mit einer alttestamentlichen Bildreihe, die mit der Cottongenesis-Redaktion zusammenhängt. Ferner dachte Lachmann an einen Zusammenhang zwischen der Millstätter Genesis und den angelsächsischen Bibelparaphrasen. Weitzmann wies 1947 (Illustrations in Roll and Codex, S. 140f. und Abb. 124–125) und 1955 (Observations on the Cotton Genesis, S. 121ff.) die Millstätter Genesis eindeutig dem Stammbaum der Cottongenesis-Redaktion zu. Obwohl H. Menhardt (Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten, in: Festschrift R. Egger, Bd. 3, Klagenfurt 1954, S. 248ff.) das Ergebnis vorlegte, daß die Illustrationen der Millstätter Genesis noch einer Handschrift aus der Gruppe der mittelbyzantinischen Oktateuche kopiert und im Stil der Regensburg-Prüfener Buchmalerei um 1180 gezeichnet seien, enthält doch die Handschrift eine Menge von Bildern, die zweifellos von der Cottongenesis-Rezension abhängen müssen. — Green (op. cit., S. 347) glaubt, daß die Millstätter Genesis und der Hortus Deliciarum das gleiche Modell, das sich im 12. Jh. in Deutschland befand, benützt haben dürften.

als zwei Drittel auffallende Parallelen in den venezianischen Mosaiken vorfindet²⁷, kann es ferner wahrscheinlich machen, daß sich die spätantike Genesishandschrift, die den Mosaizisten von San Marco — in Verbindung mit Protorenaissance-Bewegung in Venedig²⁸ — als Vorlage diente, noch im 14. Jahrhundert in Venedig oder in seiner Umgebung befand. Die Wiener "Histoire universelle", eine in Venedig während des Trecento hergestellte Abschrift französischer Literatur, ist kein allein- stehendes Beispiel des venezianischen Trecento für das Kopieren nach der spätantiken Vorlage: O. Pächt wies 1943 auf die Egerton-Genesis

(London, Brit. Mus., Egerton Ms. 1894), eine englische Handschrift aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts hin, deren Buchmaler ebenfalls den Prototypus für San Marco studiert haben dürfte²⁹. In Italien des 14. Jahrhunderts gibt es noch ein Beispiel, wo ein Genesiszyklus wesentlich von der Cottongenesi-Rezension abhängig ist: wie M. D. Taylor 1970 analysiert hat, stand den Bildhauern, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an der Fassade des Domes zu Orvieto (Abb. 16 und 34) tätig waren, eine Vorlage der Cottongenesi-Rezension zur Verfügung³⁰.

Die Spuren der Cottongenesi-Rezension sind

25 Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis*, S. 122; Menhardt, op. cit., S. 283; Green, op. cit., S. 342ff.; K. Koshi, Bemerkungen über die Millstätter Genesis — zwei Josephsszenen im Hinblick auf die sogenannte Cottongenesi-Rezension, in: Kokuritsu-Seiyo-Bijutsukan-Nenpo (Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental), No. 6, Tokyo 1972, S. 55ff.

26 Siehe Anm. 3.

27 Hiezu vgl. Koshi, Die Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire universelle". Für diese Handschrift siehe auch: H. J. Hermann, Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und Renaissance, 2. Teil, Leipzig 1936, S. 168ff. und Taf. LIII-LVI; Pächt, A Giottesque Episode, S. 65f. und Taf. 16/c; Katalog der Ausstellung "Europäische Kunst um 1400", Wien 1962, S. 184 (F. Unterkircher); Katalog der Ausstellung "Ambraser Kunst- und Wunderkammer", Wien 1965, S. 41 (F. Unterkircher); H. Buchthal, *Historia Trojana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, London — Leiden 1971, S. 66 und Taf. 55/b-d.

28 Hiezu vgl.: O. Demus, A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1955, S. 348ff.; idem, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, S. 3ff. und 165ff.

29 Pächt, A Giottesque Episode, S. 65 und 57ff. — Für die Egerton-Genesis vgl. außerdem:

M. R. James, *Illustrations of the Book of Genesis. Being a complete reproduction in facsimile of the Manuscript*, British Museum, Egerton 1894, Oxford 1921; E. R. Millar, *The Egerton Genesis and the M. R. James Memorial Ms.*, in: *Archaeologia*, 87, 1939, S. 1ff.; F. Saxl und R. Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, London — New York — Toronto 1948, Nr. 33; T. C. Skeat, *Illuminated Manuscripts exhibited in the Grenville Library*, London 1967, Nr. 26, S. 32. — Diesem englischen Bilderbuch liegen besonders verschiedene Traditionen — so z. B. jüdische Motive, worauf Henderson (op. cit., S. 176ff.) hingewiesen hat — kombiniert zu Grunde, von denen aber die wichtigste Inspirationsquelle wohl die Cottongenesi-Tradition ist. Der Codex enthält, wie man gezeigt hat (Pächt, A Giottesque Episode, S. 62), in den Szenen der Arche Noahs (fol. 3v und 4r), des Turmes zu Babel (fol. 5v und fol. 6r), der Rettung Lots (fol. 10v) und der Ankunft Josephs bei seinen Brüdern (fol. 18r) beispielsweise, Motive, die eindeutig von der Cottongenesi-Tradition angeregt wurden. — Henderson (op. cit., S. 177 und 196ff.) weist ferner darauf hin, daß der Egerton-Meister auf der einen Seite direkt die Mosaiken von San Marco (die beiden Szenen des Turmes zu Babel) gekannt haben dürfte, auf der anderen auch die Aelfric-Handschrift.

30 M. D. Taylor, *The Iconography of the Facade Decoration of the Cathedral of Orvieto*, ungedruckte Diss., Princeton 1969.

schließlich auch in der böhmischen Buchmalerei der Gotik zu finden. Der Genesiszyklus des Cottongeneses-Typus muß nämlich hinter der Vorlage stecken, nach der die Genesisbilder — vor allem die Adam-und-Eva-Szenen — in der Bilderbibel des Welislav (Prag, Univ. Bibl., Cod. XXIII C 124, Abb. 15 usw.) kopiert wurden³¹; diese Bibel aus der Mitte des 14. Jahrhunderts dürfte auf einem englischen (oder anglo-belgischen) Prototypus des zwölften Jahrhunderts basieren³².

Schon aus der obigen bloßen Aufzählung der Werke, die mit der Cottongeneses-Rezension mehr oder weniger eng zusammenhängen, geht es nunmehr hervor, wie stark diese spätantike Genesisrezension östlichen Ursprungs vom frühen bis zum späten Mittelalter die Kunst des Westens beeinflusste. Man begegnet überdies im mittelalterlichen Abendland immer wieder Genesiszyklen, die im großen und ganzen nichts mit der Cottongeneses-Rezension zu tun haben, in einer oder einigen Genesszenen aber offensichtlich die Ikonographie des Cottongeneses-

Typus aufweisen. Unter den einzelnen Genesis-szenen der Cottongeneses-Rezension hinterließen tatsächlich die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies besonders viele Spuren in der abendländischen Kunst: diese Adam-und-Eva-Szenen dürften sich oft selbständig, vom zyklischen Zusammenhang gesondert, verbreitet haben. Es gibt ferner zahlreiche mittelalterliche Darstellungen, die trotz der starken Modifizierung letzten Endes auf die spätantike Tradition zurückgeführt werden könnten: so zum Beispiel die Erschaffung Evas, die den Schöpfer zeigt, der Eva aus der Seite Adams mit der Hand bildet oder zieht³³. Dieser Typus wäre eigentlich als Verschmelzung der beiden, ursprünglich getrennten, Szenen der Erschaffung Evas in der Cottongeneses-Rezension zu verstehen.

Verfolgt man also die Spuren der Cottongeneses-Rezension im Westen, so begegnet man zwar allenthalben sowohl zyklischen als auch teilweise oder ganz vereinzelt Reflexen. Es ist aber eine

31 Für diese Bilderbibel siehe: J. E. Wocel, Welislav's Bilderbibel aus dem 13. Jh. in der Bibl. Sr. Durchl. des Fürsten G. Lobkowicz in Prag, in: *Abhandlungen der Königl. — böhm. Ges. d. Wiss. v. J. 1870, 6. Folge, 4. Bd., 1871*; A. Matějček, *Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické* (Die Welislav-Bibel in der Geschichte der gotischen Buchillustration), Prag 1926; Z. Drobna, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956, S. 27ff. — Der erste Meister der Welislav-Bibel, der die Genesszenen auf fol. 1–47 illustrierte, dürfte nach G. Schmidt (Malerei bis 1450, Tafelmalerei — Wandmalerei — Buchmalerei, in: K. M. Swoboda, *Gotik in Böhmen*, München 1969, S. 170) aus dem Bodenseegebiet nach Prag gekommen sein. Aber das Vorlagenmaterial, das der Illuminator benutzte, mußte ihm in der böhmischen Hauptstadt zur Verfügung gestanden sein. Diese Vermutung gewinnt dadurch Wahrscheinlichkeit,

daß auch die Passionale der Äbtissin Kunigunde (Prag, Univ. Bibl., Cod. XIV A. 17), das früher als die Welislav-Bibel ebenfalls in Prag entstand, eine Szene (fol. 5r) eindeutig, und zwei etwas modifizierte (fol. 4r und fol. 4v) enthält, die mit der Cottongeneses-Tradition zu tun haben.

32 Hierzu vgl. H. Swarzenski und J. Kvet, *Tschechoslowakei — Romanische und gotische Buchmalerei*, München 1959, S. 7, sowie Bucher, op. cit., S. 89f. — Die Vorlage für die Welislav-Bibel mag nach G. Schmidt (G. Schmidt und F. Unterkircher, *Krumauer Bilder Codex*, Graz 1967, S. 24; Schmidt, op. cit., S. 424/Anm. 25) etwa so ausgesehen haben, wie die Pamplona-Bibel in Amiens.

33 Beispiele dafür sind z. B. zu finden bei: R. Kekulé, *Über die Darstellungen der Erschaffung der Eva etc.*, in: *Jahrbuch der Kaiserl. — deutschen Archäologischen Institutes*, V, 1890, S. 186ff.

außerordentlich schwierige Aufgabe, klarzustellen, wie die Cottongenesi-Tradition von einem Werk auf das andere übertragen wurde; man muß dabei vor allem verlorene Zwischenglieder in Rechnung ziehen. Dieser Essay versucht daher an Hand der Adam-und-Eva-Szenen bloß die Expansion der Cottongenesi-Rezension im Westen im folgenden näher anzudeuten und ikonographische Charakteristika der einzelnen Szenen festzustellen.

II. Der Adam-und-Eva-Zyklus der Cottongenesi-Rezension unter Bezugnahme auf die Vorhallenmosaiken von San Marco in Venedig

Was den Adam-und-Eva-Zyklus betrifft, der mit der Erschaffung Adams (Gen. I, 26 f. und Gen. II, 7) beginnt und mit der ersten Arbeit der Ureltern (Gen. III, 16–19, 23) endet, hat sich in der Cottongenesi nur in zwei Miniaturfragmenten auf fol. 3r und fol. 3v (Abb. 41 und 52) erhalten, auf die wir später zurückkommen werden. Die Cottongenesi weist heute zwischen

fol. 1 und fol. 3, wobei fol. 2 ein ersetztes Blatt aus dem achten oder neunten Jahrhundert darstellt, Lakunen auf, die den Versen Gen. I, 20 – Gen. II, 24 entsprechen³⁴. In diesen schon vor dem Brand verlorengegangenen Blättern sind die Szenen des fünften, sechsten und siebten Schöpfungstages sowie folgende Adam-und-Eva-Szenen, die uns in den venezianischen Mosaiken erhalten sind, zu denken: die Erschaffung Adams, die Einführung Adams ins Paradies, die Namensgebung der Tiere durch Adam und die Erschaffung Evas (Gen. II, 21–22).

1. Die Erschaffung Adams

In San Marco (Abb. 1) sehen wir die Erschaffung Adams in zwei getrennten Phasen dargestellt: zuerst ergreift der thronende Schöpfer Gott, in Gegenwart von sechs Engeln der Tagesallegorie³⁵, mit beiden Händen den Arm des vor ihm stehenden Adam. Es folgt das Sengen des siebten Tages³⁶. In der nächsten Szene wird dann Adam von Gott beseelt: eine kleine geflügelte Psyche³⁷ wächst dem Schöpfer-

34 Für den LXX-Text der Cottongenesi vgl. C. Tischendorf, *Reliquiae ex incendio ereptae Codicis celeberrimi Cottoniani*, in: *Monumenta sacra inedita*, Nova collectio, II, Leipzig 1857, S. 93ff.; F. Gotch, *A Supplement to Tischendorf's Reliquiae ex incendio etc.*, London 1881.

35 D'Alvergny (op. cit., S. 271ff.) hat nachgewiesen, daß die Engel des Hexamerons, die in der Bibel nicht erwähnt werden, in einer Fülle patristischer Texte ausführlich erläutert werden.

36 Der Hortus Deliciarum zeigt, wie Green (op. cit., S. 342) hingewiesen hat, in der Szene der Erschaffung der Engel (fol. 3r) eine kompositionelle Verwandtschaft mit diesem venezianischen Mosaik. — Das Motiv des Schöpfers, der thronend den allegorisch dargestellten siebten Tag segnet, kommt auch im vorgesetzten Titelblatt

(Mitte des 12. Jhs.) einer Handschrift aus Saint Vanne (Verdun, Bibl. Munic., Ms. 1) vor. Für diese Handschrift vgl. A. Heimann, *The Six Days of Creation in a twelfth century Manuscript*, in: *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937/38, S. 269ff.; F. Rohnig, *Die Buchmalerei des 11. und 12. Jhs. in Verdun*, in: *Aachener Kunstblätter*, 38, 1969, S. 7ff.

37 U. Schubert (Eine jüdische Vorlage für die Darstellung der Erschaffung des Menschen in der sogenannten Cotton-Genesis-Rezension?, in: *Kairos, Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie*, Heft 1/Jahrgang 1975, S. 6f.) vermutet, daß die Psychengestalt der spätantiken Vorlage in der Viviansbibel und in der Millstätter Genesis (Abb. 8) in einen adorierenden Engel umgewandelt wurde, was aber fraglich ist.



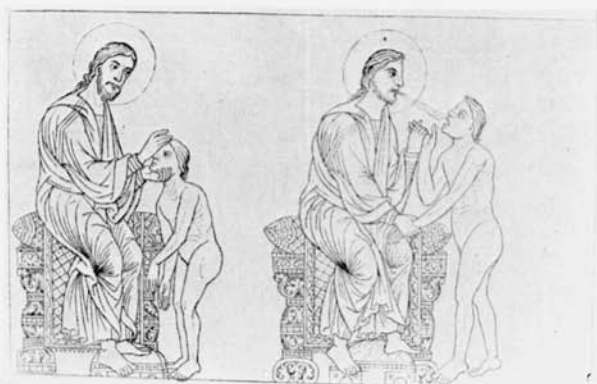
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Gott aus der Hand³⁸. Diese Mosaiken mit den beiden Szenen der Erschaffung Adams und mit dem thronenden Gott dazwischen finden ihre Parallele in der französischen Kopie des 14. Jahrhunderts (fol. 5v, Abb. 3) nach der Pamplona-Bibel.

Die Erschaffung des Menschen von der Cottongenesi-Rezension unterscheidet sich besonders von der Oktateuch-Tradition und dem vor allem in Italien verbreiteten Typus darin, daß der Schöpfer Adam manuell formt³⁹. Es ist bekanntermaßen ein allgemeines Merkmal der Cottongenesi-Rezension, daß Gott einschließlich zu der Vertreibung der Ureltern aus dem Paradies immer als direkt handelnde Person dargestellt wird, während er in den byzantinischen Oktateuchen und in der Wiener Genesis niemals sichtbar auftritt⁴⁰. Als kennzeichnende Züge der Gottesgestalt in der Cottongenesi (fol. 1r und fol. 3r, Abb. 41) und in den Mosaiken von San Marco sind der Kreuznim-

bus, mit dem der Schöpfer zugleich als Christus bezeichnet wird, das jugendlich-bartlose Gesicht und der Kreuzstab als Attribut zu nennen⁴¹.

Das venezianische Mosaik der Formung Adams wurde im späten Trecento in Venedig selbst von einem Bildhauer kopiert (Abb. 2), der an einem Kapitell des unteren Bogenganges vom Palazzo Ducale arbeitete⁴². Eine enge Parallele zu den beiden Schöpfungsszenen (Formung und Beseelung) von San Marco findet sich im Hortus Deliciarum (fol. 17r, Abb. 4); der thronende Schöpfer modelliert hier zuerst mit beiden Händen den Kopf des noch nicht beseelten Adam, und dann haucht der wiederholt thronend gegebene Schöpfer sein Geschöpf an. Eine Verwandtschaft mit der Szene der körperlichen Formung in San Marco zeigen auch die Lambeth-Bibel (London, Lambeth Palace Lib., Ms. 3, fol. 6v, Abb. 5), die in Canterbury um die Mitte des zwölften Jahrhunderts entstand⁴³, und eine aus der Abtei St.

38 Die von der Szene der Segnung des siebten Tages (Gen. II, 1-3) unterbrochene Darstellung der Erschaffung Adams geht wohl auf den doppelten Bericht der Bibel zurück: Zunächst spricht Gen. I, 26-27 davon, daß Gott den Menschen als sein Abbild schuf, und dann wird im zweiten Bericht (Gen. II, 7) der Vorgang näher erzählt: die Formung des aus dem Lehm und die Einhausung des Lebensodems.

39 In den römischen Zyklen erfolgt die Erschaffung Adams durch die Segnhand Gottes.

40 Für die Darstellung des Schöpfer-Gottes vgl. A. Krücke, Über angebliche Darstellungen Gottvaters im frühen Mittelalter, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, X, 1937, S. 5ff.

41 Hiezu siehe Anm. 106. Über das Motiv des Szepterkreuzes bezüglich des alexandrinischen Ursprunges der Cottongenesi vgl.: C. R. Morey, Notes on East Christian Miniatures, in: Art Bulletin, XI, 1929, S. 5ff.; idem, The Early Christian Ivories of the Eastern Empire, in: Dumbarton Oaks Papers, I, 1944, S. 41ff.

42 Für dieses Kapitell vgl.: P. Toesca, Storia dell'arte italiana, II, Torino 1951, Abb. 381; A.

Didron und W. Burges, Iconographie du Palais Ducal de Venise, in: Annales archéologiques, XVII, 1857, S. 86. — Das Original dieses Kapitells ist heute im Depot des Dogenpalastes aufbewahrt. — Übrigens gibt es noch ein Beispiel, wo die Genesismosaiken von San Marco kopiert wurden: die Genesisfresken des 13. Jhs. an der Kuppel der Stiftskirche zu Innichen (San Candido) dürften, nach N. Rasmo, direkt auf die venezianischen Mosaiken zurückgehen. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Otto Demus, dem der Entdecker der Genesisfresken diesbezüglich eine briefliche Mitteilung machte.

43 C. R. Dodwell, The Canterbury School of Illumination, Cambridge 1954, Taf. 150/a und S. 83. Er wies schon auf die Verwandtschaft zwischen dieser Miniatur und San Marco hin, aber er dachte dabei bloß an einen zeitgenössischen byzantinischen Einfluß. — Für den Zusammenhang dieser Bibel mit der Cottongenesi-Tradition vgl.: Pächt, The Rise of Pictorial Narrative, S. 23ff.; Pächt, Dodwell und Wormald, op. cit., S. 80f.

Albans stammende Josephus-Handschrift des zwölften Jahrhunderts (London, Brit. Mus., Roy. Ms. 13 D VI, fol. 3r, Abb. 6)⁴⁴. Sie stellen Beispiele für den Einfluß der Cottongenesis-Rezension dar, die in England schon lange bekannt war.

In der Millstätter Genesis (fol. 3v und fol. 6r, Abb. 7 und 8) ist die Erschaffung Adams zwar durch zwei Szenen illustriert, aber die Version weicht hier von San Marco ab. In der ersten Szene tritt der Schöpfer merkwürdigerweise von hinten an den liegenden Adam heran und Gott faßt ihn beim Kopf an. Diese Darstellung findet sich ähnlich auch in der Grandval-Bibel (Abb. 9): Adam liegt hier steif ausgestreckt, der Herr beugt sich von links über ihn und faßt diesen mit den Händen an Kopf und Schulter an. Diese Fassung mit dem liegenden Adam weicht von der Formung in San Marco so offensichtlich ab, daß K. Weitzmann an eine andere Phase als in San Marco dachte: die Belebung im Gegensatz zu der Formung⁴⁵. Seiner Ansicht nach wäre nämlich die Erschaffung Adams in der Cottongenesis-Rezension in nicht weniger als drei Phasen — Formung, Belebung und Beseelung — dargestellt worden, die er in den Prometheus-Sarkophagen vorgebildet sieht⁴⁶. Daß der Archetyp der Cottongenesis-

Rezension die Erschaffung Adams in drei Szenen vorgeführt haben dürfte, wurde neuerdings von U. Schubert in Zusammenhang mit der jüdischen Bildtradition betont⁴⁷. Die Tatsache, daß "sich in späteren christlichen Werken nirgends die dreistufige Erschaffung Adams, die nicht der biblischen, sondern der griechisch-heidnischen Anthropologie entsprach," findet, erklärt U. Schubert durch "die steigende Bedeutung des Bibeltexes als Grundlage des gesamten menschlichen Denkens." Wenn die Annahme der dreistufigen Erschaffung Adams zu Recht besteht, so müßte in San Marco die zweite von den drei Phasen entweder ausgelassen worden sein, oder sie könnte in der Vorlage für San Marco gefehlt haben⁴⁸.

Die zweite Szene der Erschaffung Adams in der Millstätter Genesis (Abb. 8), die hinter Adam einen adorierenden Engel zeigt, ist mit der Darstellung der Erschaffung Adams in der Viviansbibel zu vergleichen, wobei allerdings der Schöpfer in der karolingischen Miniatur Adam nicht ergreift. Diese Szene sowohl in der Millstätter Genesis als auch in der Viviansbibel dürfte, wie H.L. Kessler meint⁴⁹, die Beseelung Adams darstellen, die sich in anderer Version in San Marco findet. W. Koehler äußerte schon die Vermutung — die er aber schließlich

44 G. H. Warner und J. P. Gilson, *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collection in the British Museum*, Bd. II, London 1921, S. 110f.; Pächt, Dodwell und Wormald, op. cit., S. 156f.

45 Illustrations in Roll and Codex, S. 176f.; Die Illustration der Septuaginta, S. 115ff.; Observation on the Cotton Genesis, S. 129; The Octateuch of the Seraglio, S. 90f. — Henderson (op. cit., S. 13/Anm. 4) hält hingegen zu Unrecht die Version der Grandval-Bibel für von der byzantinischen Oktateuch-Tradition beeinflusst.

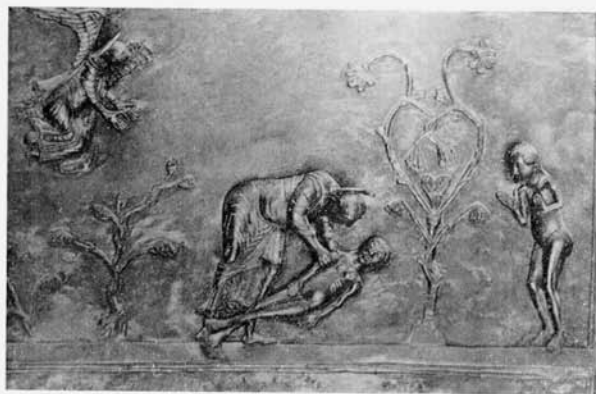
46 M. E. Le Brand (Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, S. 86) hat bereits die Darstellung der Erschaffung Adams mit der Bildung des

Menschen durch Prometheus in Verbindung gebracht. — Zur Parallele zwischen der Erschaffung Adams und dem Prometheus-Mythos vgl.: O. Raggio, The Myth of Prometheus, in: Journal of the Warburg Institute, XXI, 1958, S. 44ff.; H. Schade, Das Paradies und die Imago Dei etc., in: Probleme der Kunstwissenschaft II, Berlin 1966, S. 146ff.

47 Schubert, op. cit., S. 1ff.

48 Die zweite Möglichkeit scheint wahrscheinlicher zu sein, weil das Vorlagenmaterial in der ersten Genesiskuppel, besonders in Hinsicht auf die Szenenauswahl, außerordentlich getreu kopiert worden sein dürfte.

49 Kessler, Hic Homo Formatur, S. 147.



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

verwarf — daß der zweite bei der Erschaffung Adams assistierende Engel in der Grandval-Bibel Rest einer weiteren Phase sein könnte⁵⁰. H.L. Kessler zog 1971 aus Vergleichen aller vier karolingischen Bibeln sowohl miteinander als auch mit San Marco und mit der Millstätter Genesis einen Schluß, daß der Buchmaler der Grandval-Bibel (Abb. 9) und der der Viviansbibel aus der Vorlage, die allen touronischen Bibeln zu Grunde liegt, jeweils nur eine Szene — die Belegung beziehungsweise die Beseelung — für die Darstellung der Erschaffung Adams auswählten, während der Meister der Bibel von San Paolo fuori le mura (Abb. 10) die beiden Szenen von der Vorlage kopierte⁵¹. Die Beseelungsszene in der Millstätter Genesis (Abb. 8) und die in der Viviansbibel finden übrigens eine Parallele in der zweiten der beiden, die Erschaffung Adams darstellenden Szenen an der Fassade des Domes zu Orvieto (Abb. 16), wo zwei Engel den Vorgang beobachten und der Schöpfer Adam seine Linke auflegt.

Die erste der beiden Szenen der Erschaffung Adams in der Bibel von San Paolo fuori le mura (Abb. 10), die auch in der zweiten Szene der Erschaffung Evas (Abb. 31) in der selben Handschrift ähnlich wiederholt ist, bietet nun eine gute Vergleichsmöglichkeit mit einem ottonischen Werk: in ähnlicher Weise faßt der Schöpfer Gott in der Bernward-Tür in Hildesheim (etwa 1007–1015, Abb. 11) den Menschen mit beiden Händen an⁵². Daß die Hildesheimer Erztür auf Vorlagen, die durch die touronischen Bibeln faßbar sind, fußt, zeigen auch andere Genesisszenen (Abb. 47) und die streifenförmige Anordnung der Bilder. Die zweite Szene der Erschaffung Evas in der Bibel von San Paolo fuori le mura (Abb. 31) ist ferner mit derselben in den drei Bibeln aus Tours (Abb. 36–38) verwandt, wo der Mensch horizontal am Boden liegt und der hinter ihm stehende Schöpfer sich vorbeugt, um Adam zu ergreifen⁵³. Eine ähnliche Darstellung der Erschaffung des Menschen kommt auch in der byzantinischen Handschrift

50 Koelher, Die Schule von Tours, S. 120/Anm. 2. — Das Motiv der Engel in dieser Szene, die mit der Tagesallegorie in den Schöpfungsszenen der Cottongenesis-Rezension nichts zu tun haben, wurde von L. Reygers (Artikel: Adam und Eva, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, Sp. 133) und Kessler (Hic Homo Formatur, S. 155) mit der auf eine jüdische Quelle zurückgehenden "Vita Adae et Evae" in Verbindung gebracht.

51 Kessler, Hic Homo Formatur, S. 147.

52 Auf den Zusammenhang der Bernwardtür mit der Schule von Tours wurde zuerst von F. Dibelius (Die Bernwardstür zu Hildesheim, Straßburg 1902, S. 8ff.) hingewiesen. — Die erste Szene der Alttestament-Tür hat zwar verschiedene Deutungen erfahren, aber die einleuchtendste wäre die Erschaffung Adams, die, wie in der Bibel von San Paolo fuori le mura (Abb. 10), in zwei Phasen dargestellt ist: während in der karolingischen Miniatur die Figur des Schöpfers auch in der zweiten Phase wiedergegeben ist, ist sie möglicherweise in der ottonischen

Tür ausgelassen. — Für die Bronzetür vgl. auch: A. Goldschmidt, Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, I, Marburg 1926, S. 20 und Taf. XIII; H. v. Einem, Zur Hildesheimer Bronzetür, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 59, 1938, S. 3ff.; F. J. Tschann, Saint Bernward of Hildesheim, II, Indiana 1951, S. 180ff.; R. Wesenberg, Bernwardische Plastik etc., Berlin 1955, S. 65ff.

53 Weitere Beispiele für derartige Darstellung der Erschaffung Adams sind zu finden: in einer Handschrift der Enzyklopädie von Hrabanus Maurus (Montecassino, Nr. 132, p. 229) und in einer 1385 datierten Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems (Kassel, Landesbibl., Ms. theol. fol. 4, fol. 14v), die nach Toesca (op. cit., S. 848) in Venedig entstanden sein dürfte. — Für die in Montecassino unter Abt Theobald um 1022–23 entstandene Hrabanus-Handschrift vgl. Miniatura della enciclopedia dell'anno 1023, Montecassino 1896, Taf. XLI. Die Miniatur auf p. 229 illustriert das Kapitel: De mundo et quattuor plagis ipsis (Lib. IX). Die Handschrift könnte auf

des Homiliars des Gregor von Nazianz (fol. 116v, Abb. 12)⁵⁴ aus dem 14. Jahrhundert vor, die sonst auch in der Szene (Abb. 66), wo Adam und Eva nach dem Sündenfall von Gott zur Verantwortung gezogen werden, eine Parallele in der Grandval-Bibel (Abb. 65) findet.

Bei den anderen Mitgliedern der Cottongenes-Familie und auch in weiteren mittelalterlichen Kunstwerken findet sich eine etwas variierte Fassung der manuellen Erschaffung Adams. In der Aelfric-Paraphrase (fol. 4r, Abb. 13) umgreift der sich bückende Schöpfer den Stammvater mit beiden Händen an der Schulter, in der Welislav-Bibel (fol. 2v, Abb. 15) ergreift der stehende Schöpfer mit der einen Hand die Schulter und mit der anderen die Hand. Diese charakteristische Bewegung des Schöpfers, der mit beiden Händen die Gestalt Adams ergreift, kehrt zwar in dieser Form nicht im Mosaik von San Marco wieder, aber das Motiv muß auf einer Variante der Cottongenes-Rezension beruhen, weil es sonst auch sehr häufig vor-

kommt. Nächste Parallelen zum Aelfric-Codex ist, wie F. Mutherich neuerdings hingewiesen hat, im Schöpfungsbild zum 38. Psalm des Stuttgarter Psalters aus dem frühen neunten Jahrhundert (Württembergische Landesbibl., Bibl. fol. 23, fol. 50v, Abb. 14) zu sehen⁵⁵. Auch in den beiden katalanischen Bibeln aus dem Skriptorium von Ripoll (Abb. 17 und 18) zeigt der Schöpfer diese eigentümliche Bewegung⁵⁶. Diesen beiden Werken ist ferner ein katalanisches Apsisfresko der zwischen 1049 und 1062 geweihten Kirche San Martín del Brull (heute im Museo Episcopal von Vich, Abb. 19) verwandt: es ist ein Werk des Meisters von San Saturnino de Osormort, der auf die verlorenen Genesisfresken der 1032 geweihten Klosterkirche von Santa Maria de Ripoll zurückgegriffen haben dürfte⁵⁷.

Beispiele für das charakteristische Schöpfungsbild, wo Gott mit beiden Händen Adam ergreift, findet sich in weiteren Werken, zum Beispiel wie in einer 1084 datierten Bibelhand-

eine illustrierte Urhandschrift aus der Zeit des einmal in Tours studiert habenden Enzyklopädisten zurückgehen. Hierzu vgl. A. Goldschmidt, *Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1923–24, S. 216f., sowie F. Saxl, *Illustrated medieval encyclopaedias*, 1, in: *Lectures*, London 1957, S. 236. — Für die Kassler Weltchronik vgl. auch: A. F. C. Vilmar, *Die zwei Rezensionen und die Handschriften-Familie der Weltchronik Rudolfs von Ems*, Marburg a. d. L. 1839, S. 48; W. Stammer, *Wort und Bild*, Berlin 1962, S. 148. Die Miniatur auf fol. 14v illustriert die Überschrift: *Alhie beschuf got Adam*.

- 54 H. Omont (*Miniatures des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, S. 57) interpretiert diese Szene als die Erschaffung Evas.
55 Mutherich (op. cit., S. 172ff.) weist außerdem auf die Verwandtschaft der Szene des Verkaufes Josephs nach Ägypten (fol. 119r) mit dem entsprechenden Mosaik von San Marco hin. Nach Mutherich ist in alttestamentlichen Bildern des

Stuttgarter Psalters neben der Cottongenes-Rezension auch die der Oktateuche benützt worden.

- 56 In der Roda-Bibel steht Adam noch auf dem Erdklumpen, aus dem der Stoff zu seinem Körper genommen wurde. In der Beischrift heißt es: *Ubi dñs plasmat adam*.
57 Über den Zusammenhang der Fresken von Osormort mit Ripoll vgl. Ch. L. Kuhn, *Romanesque Mural Paintings of Catalonia*, Cambridge/Mass. 1930, S. 14 und 47. Für die Fresken von Brull vgl.: Kuhn, op. cit., Taf. XLV und S. 49; W. W. S. Cook, *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid 1956, Taf. 43 und S. 43; O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 163. — Da die Apsisfresken von Brull auch in einer anderen Genesiszene (Abb. 77) die Ikonographie der Cottongenes-Tradition aufweist, wäre es wahrscheinlich, daß der Freskomaler etwa in Ripoll mit dieser Rezension in Berührung kam.

schrift aus Lobbes (Tournai, Priesterseminar, Ms. I, fol. 6r)⁵⁸, in zwei Hochreliefs des späten elften Jahrhunderts an der Puerta de las Platerias in Santiago de Compostela⁵⁹, in einem in Limoges um 1100 entstandenen "Breviarium ad usum S. Martialis" (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 743, fol. 112v)⁶⁰, in zwei Initialen des Albani-Psalters (Hildesheim, Schatz der Kirche St. Godehard, p. 276 und p. 320, Abb. 20 und 21), der in England um 1125 entstand⁶¹, in einer ebenfalls englischen Bibel-Handschrift des späten zwölften Jahrhunderts aus Walsingham Priory (London, Coll. A. Ch. Beatty, Ms. 22, fol. 8v)⁶², in einer mittelhochdeutschen Handschrift des späten zwölften Jahrhunderts, dem Gebetbuch der hl. Hildegard von Bingen (München, Saatsbibl., Clm. 935, fol. 1v)⁶³, und schließlich in einer englischen Bibel-Handschrift von ca. 1230 (Melvern, Coll. C.W. Dyson Perrings, Ms. 5,

fol. 5r)⁶⁴. Von diesen genannten Beispielen weist der Albani-Psalter, wie man schon hingewiesen hat, nicht nur in der jetzt in Rede stehenden Szene, sondern auch in einer anderen — der Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 71) — die Ikonographie der Cottongenesis-Rezension auf, so daß diese Szenen auch ohne weiteres in die Cottongenesis-Familie eingeordnet werden dürfen.

Es gibt außerdem viele mittelalterliche Darstellungen der Erschaffung Adams, die den Adam manuell formenden oder ergreifenden Schöpfer zeigen. Aber, wo sich in solchen Genesiszyklen sonst keine weitere Szene der Cottongenesis-Rezension findet, bleibt es eigentlich problematisch zu entscheiden ob es sich dabei wirklich um eine Reflexion der alten Tradition handelt, oder um eine selbständige Schöpfung⁶⁵.

58 Katalog der Ausstellung "Rhein und Maas", Köln 1972, F26 (S. 230 mit Abb.).

59 A. K. Porter, Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, Boston 1923, Fig. 686 und 689; G. Gaillard, Les Débuts de la sculpture romane espagnole (Leon — Jaca — Compostelle), Paris 1938, Taf. CXX und CXXII, S. 214; P. de Palol und M. Hirmer, Spanien etc., München 1965, Taf. 113 und S. 170.

60 D. Gaborit-Chopin, La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IXe au XIIe siècle, Paris 1969, Abb. 111, S. 101f. und 180f.

61 Der Zusammenhang des Albani-Psalters mit der Cottongenesis-Rezension wurde von Pächt (The St. Albans Psalter, S. 80 usw.) hingewiesen. In der Initiale zum 103. Psalm (p. 276, Abb. 20) sind die Formung und der Anhauch in einem Bild zusammengefaßt.

62 E. G. Millar, The Library of A. Chester Beatty etc., I, Oxford 1927, Taf. LXV und S. 86f.

63 Abb. bei: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, V, Stuttgart 1967, Sp. 631/Abb. 6. — Eine dieser Miniatur ähnliche Darstellung findet sich übrigens in einer englischen Psalter-Handschrift aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs. (London, Brit. Mus., Add. Ms 50000, fol. 9v). Für diese Handschrift vgl. G. Warner, Descriptive

Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrings, Oxford 1920, II, Taf. XI/a, I, S. 40ff.

64 Warner, op. cit., II, Taf. VI/e, I, S. 25ff.

65 Hier seien noch weitere Werke bloß genannt, wo dargestellt ist, wie sich der Schöpfer mit beiden Händen mit der Formung Adams beschäftigt, oder wie er Adam aufrichtet. Spanische Beispiele: das Kapitellrelief des 12. Jhs. am Portal von Santo Domingo in Soria (H. Weigert, Romanische Plastik in Europa, Frankfurt am Main 1961, Taf. 81; B. Taracena und J. Tudela, Guía de Soria y su provincia, Madrid 1962, S. 121); das Kapitellrelief des 12./13. Jhs. am Nordportal der Kathedrale von Tudela (E. H. Buschbeck, Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostella, Berlin — Wien 1919, Taf. XXV/59); das Außenrelief der Chorschranken (Anfang des 14. Jhs.) in der Kathedrale von Toledo (J. G. Ricard, La catedral de Toledo, Madrid o. J., S. 66 mit Abb.); die Alba-Bibel (Madrid, Sammlung Herzog Alba, fol. 28r) aus dem Jahre 1430 (J. D. Borda, Die spanische Buchmalerei etc., II, Florenz — München 1930, Taf. 113 und S. 25f.). — Französische Beispiele: die in Cîteaux zwischen 1098 und 1109 entstandene Staphard-Bibel (Dijon, Bibl. Commun., Ms. 14, fol. 76r; Ch. Oursel, La miniature du XIIe siècle à l'Ab-

baye de Cîteaux etc., Dijon 1926, Taf. X und S. 17, 67); die romanische Bibel in Troyes (Bibl. Munic., Ms. 458, I. fol. 6r; L. Morel-Payen, *Les plus beaux manuscrits et les plus belles reliquaires de la Bibliothèque de Troyes*, Troyes 1935, I. Taf. V/17); die Skulptur am Nordportal der Kathedrale von Chartres (Et. Houvet, *Cathédrale de Chartres II*, Paris o. J., Taf. 29); das Vierpaßrelief am Portal der oberen Kapelle von Ste. Chapelle in Paris; das Sockelrelief am nördlichen Westportal der Kathedrale von Auxerre (M. Pobé und J. Roubier, *Das gotische Frankreich*, Wien — München 1960, Abb. 167); die nordfranzösische Bibel aus dem dritten Viertel des 13. Jhs. in Wien (Österr. Nat. Bibl., Cod. 1125, fol. 5r; H. J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und Renaissance*, I. Teil, Leipzig 1935, Nr. 22 und Taf. XX/1). — Italienisches Beispiel: das Fresko des Giusto de' Menabuoi im Baptisterium von Padua (L. C. Vegas, *Giusto de' Menabuoi*, Mailand 1966, Taf. XIII). — Deutsche Beispiele: die Skulptur (nach 1354) am nördlichen Chorphortal des Münsters von Freiburg im Breisgau (O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt am Main 1926, II, Taf. 236); die Skulptur (2. Hälfte des 14. Jhs.) am Westportal des Münsters von Thann (O. Schmitt, *Die Thanner Genesis und ihr Verhältnis zur gotischen Monumentalplastik Südwestdeutschlands*, in: *Festschrift für H. Jantzen*, Berlin 1951, Abb. 9 und 10); das Relief (gegen 1400) am Westportal des Ulmer Münsters (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, Sp. 143–144/Abb. 15). — Die Genesiszyklen in Thann und Ulm gehen auf das Freiburger Portal zurück, wo die Erschaffung Adams in zwei Phasen dargestellt ist: zunächst bildet der Schöpfer mit beiden Händen Adam beim Arm, dann beseelt er ihn, indem er Adam mit den Händen aufrichtet. — Weis (op. cit., S. 186) glaubte in den Schöpfungsszenen am Westportal des Straßburger Münsters (um 1300), das nur durch einen barocken Kupferstich überliefert ist, eine Vorlage nach Art der Cottongenesis zu sehen, von der ferner die vier oberen Szenen (die Schöpfung der Welt) in Freiburg abhängen dürften.



22

2. Die Einführung Adams ins Paradies

Die Schöpfungskuppel von San Marco zeigt, nach der Beseelungsszene, Adam im Paradies (Abb. 22). Der Schöpfer, der Adam an der Hand hält, führt ihn aus der "Porta Paradisi" zu den vier allegorischen Gestalten der Paradiesesflüsse⁶⁶. In der Cottongenesis-Familie kommt die Szene der Einführung (Gen. II, 8), die die Oktateuch-Rezension nicht kennt, sonst nicht vor⁶⁷.

- 66 Die Behauptung von E. Schlee (*Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig 1937, passim) und K. Weitzmann (*Observation on Cotton Genesis*, S. 127; *mosaics of San Marco*, S. 153), daß die vier allegorischen Gestalten der Paradiesesflüsse von den Mosaizisten des 13. Jhs. hinzugefügt wurden, ist neuerdings von E. Kitzinger (op. cit., S. 102/Anm. 5) mit Recht widerlegt worden: er meint, daß diese Figuren schon in der Vorlage für San Marco dargestellt waren. — Das venezianische Mosaik ähnelt dem entsprechenden in Monreale, obwohl hier das Paradiesestor fehlt.
- 67 Die Millstätter Genesis zeigt auf fol. 8r Adam zwischen zwei Bäumen des Paradieses. Diese Darstellung ist, wie Menhardt (op. cit., S. 297) hinwies, bis zu einem gewissen Grad mit der Oktateuch-Version (z. B. Smyrna, fol. 11v, pict. 16) vergleichbar.



23



24



25



26

3. Die Namengebung der Tiere durch Adam

Die nächste Szene der Benennung der Tiere (Gen. II, 19–20) in der Cottonger Genesis-Rezension unterscheidet sich von derselben in den byzantinischen Oktateuchen, wo Adam sitzend gegeben ist und der Schöpfer in menschlicher Gestalt natürlich nicht erscheint⁶⁸. In San Marco (Abb. 23) steht Adam vor dem thronenden Schöpfer⁶⁹ und weist mit der rechten Hand auf die paarweise dargestellten Tiere; auch in der Aelfric-Paraphrase (fol. 4v, Abb. 24) sind die beiden Personen in Eden vor den Tieren links dargestellt. Innerhalb der Cottongenesis-Familie

gibt es, wie die Alkuinsbibel in Bamberg (fol. 9r, Abb. 25)⁷⁰ und die Millstätter Genesis (fol. 9r, Abb. 26) zeigen, einen zweiten Typus, wo die Tiere durch Gott und Adam flankiert sind. Die Namengebung der Tiere kommt außerdem im katalanischen Wirkteppich des frühen zwölften Jahrhunderts in Gerona (Museo de la Catedral) dargestellt vor, dessen Schöpfungszyklus sonst auch einige Szenen enthält, die sich gut mit den entsprechenden in San Marco vergleichen lassen⁷¹: in Gerona auch steht Adam vor den Tieren.

- 68 Früher Smyrna, Evangelische Schule, Cod. A. I, fol. 12v, pict. 18; Istanbul, Serail, Cod. 8, fol. 42v, pict. 24. Für Abbildungen siehe T. Ouspensky, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople*, Sofia 1907; D. C. Hessling, *Miniatures de l'Octateuque de Smyrne etc.*, Leiden 1909. — Es gibt ferner Beispiele, die Adam auf einem Sessel thronend zeigen (vgl. M. R. James, *The Bestiary*, Oxford 1928).
- 69 Kessler (*Hic Homo Formatur*, S. 151, 152) hält das Motiv des thronenden Schöpfers in der Szene der Namegebung der Tiere und in der Verantwortungsszene (Abb. 62) in San Marco für eine Modifikation des Archetypus der Cottongenesis-Rezension.
- 70 Die Tatsache, daß sich die Benennung der Tiere unter den karolingischen Bibeln nur in der Bamberger Bibel findet, kann als Beweis dafür gelten, daß sie nicht auf die beiden anderen touronischen Handschriften zurückgeht, sondern vielmehr auf deren Vorlage.
- 71 In der ersten Szene von Gerona, "Gottesgeist über den Wassern", ist der Geist, wie in San Marco, durch eine nimbierte Taube mit ausgebreiteten Flügeln, die sich in einem Kreis auf dem Wasser befindet, bildlich gefaßt. Diese Szene ist auch im Paliotto von Salerno ähnlich dargestellt. In der Genesis von Gerona zeigen außerdem die Erschaffung des Firmaments und die Erschaffung der Fische und der Vögel gewisse Verwandtschaften mit den entsprechenden Mosaiken von San Marco. Letztere Szene findet weitere Parallelen im Paliotto von Salerno und in der Aelfric-Paraphrase (fol. 3v). Es scheint im Teppich von Gerona um eine Reflexion der Cottongenesis-Tradition zu handeln, die etwa seit dem 11. Jh. in Katalonien bekannt war. P. de Palol (*Une broderie catalane d'époque romane: la genèse de Gérone*, in: *Cahiers archéologiques*, VIII, 1956, S. 175ff. und IX, 1957, S. 219ff.) hat zwar schon auf die enge Verwandtschaft zwischen Gerona und San Marco hingewiesen, aber er nimmt dabei zu Unrecht an, daß beide von der Vorlage abhängen, die eng mit den Oktateuchen verwandt ist. — Für die Stickerei von Gerona vgl. auch: Palol und Hirmer, op. cit., Taf. XXXV und S. 172; M. Schuette und S. Müller-Christensen, *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963, S. 27f. und Abb. 40–45.

4. Die Erschaffung Evas

Die Erschaffung Evas der Cottongenesis-Rezension weicht, wie das venezianische Mosaik (Abb. 27) zeigt, das seine nächste Parallele in der Miniatur der Wiener "Histoire universelle" (fol. 3r, Abb. 28)⁷² findet, deutlich von den anderen Traditionen dadurch ab, daß das Geschehen auf zwei Phasen aufgeteilt dargestellt ist: die Entnahme der Rippe aus Adams Seite (Gen. II, 21) und die Formung von Evas Körper (Gen. II, 22). Die Erschaffung Evas wird nämlich in den meisten mittelalterlichen Beispielen nur mit einer einzigen Szene dargestellt, und die Formung oder das Aufrichten Evas durch den Schöpfer fehlt. Die Cottongenesis-Rezension unterscheidet sich von einem anderen noch stärker verbreiteten Typus, wo Eva schon als fertiges Geschöpf aus der Seite Adams herauswächst: hier geschieht die Schöpfung entweder durch das Wort Gottes, der in den byzantinischen Oktateuchhandschriften selbst nicht dargestellt ist⁷³ und in der italienischen Monumental- und Buchmalerei des elften und zwölften Jahrhunderts, wo der Schöpfer menschliche Gestalt hat⁷⁴, oder er bildet beziehungsweise zieht die schon geformte Eva aus der Seite Adams.⁷⁵

72 Vgl. Koshi, Die Genesisminiaturen der Wiener "Histoire universelle", S. 7f.

73 In den Oktateuchen (Serail, fol. 42r; Florenz, Laurenziana, Cod. Plut. V 38, fol. 6v; Smyrna, fol. 12v) streckt Eva der Hand Gottes ihre Hände entgegen. Für die Abbildung der Handschrift in Florenz siehe Diringen, op. cit., Abb. II-9/b.

74 Vgl. E. B. Garrison, Note on the Iconography of Creation and the Fall of Man in Eleventh- and Twelfth-Century Rome, in: *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, IV, Florenz 1961, 201ff.





39



40

Die aus den beiden Momenten (die Entnahme der Rippe und die Formung oder die Belebung) bestehende Ikonographie der Erschaffung Evas in der Cottongenesis-Rezension ist außerdem in der Bibel von San Paolo fuori le mura (fol. 7v, Abb. 30 und 31), in der Caedmon-Handschrift (p. 9, Abb. 29) und in der Welislaw-Bibel (fol. 3r, Abb. 32)⁷⁶ deutlich reflektiert, und ferner in einer veränderten Version auch im englischen Holkham-Picture-Book (London, Brit. Mus., Add. Ms. 4768, fol. 3r, Abb. 33)⁷⁷ aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und in den Fassadenreliefs des Domes zu Orvieto (Abb. 34). In den beiden letzteren Werken hängt eigentlich jeweils nur die erste von den beiden Szenen, die der Rippenentnahme, mit der Cottongenesis-Rezension zusammen.

Diese Entnahme der Rippe findet sich weiter-

hin in folgenden Werken, die der Familie der Cottongenesis-Rezension angehören: in den drei touronischen Bibeln in London (Abb. 36), in Paris (Abb. 37) und in Bamberg (Abb. 38); und außerdem auch im romanischen Fresko von Saint Savin sur Gartempe (Abb. 35)⁷⁸. In der Millstätter Genesis (fol. 9v, Abb. 39) und im Hortus Deliciarum (fol. 17r, Abb. 40) ist die Ikonographie der authentischen Cottongenesis-Rezension modifiziert: in der ersteren ist der Kopf Evas schon an der Rippe Adams gebildet, die der Schöpfer aus dem schlafenden Adam herauszieht, während im letzteren die Rippe mit der Büste Evas schon völlig aus der Seite Adams gezogen ist. Diese beiden Versionen, die als Verschmelzung der ursprünglich getrennten beiden Phasen zu betrachten sind, kommen in mittelalterlichen Darstellungen häufig vor⁷⁹.

75 Beispiele hiezu siehe: Kekulé, Über die Darstellungen der Erschaffung Evas; G. Sanoner, La Bible racontée par les artistes du Moyen-Age, in: *Revue de l'art chrétien*, Jg. 53, 1910, S. 241ff.; A. Mazure etc., *Adam et Eva*, Paris 1967.

76 Hier hält der Schöpfer in der ersten Phase, zum Unterschied von San Marco, schon die Rippe in der Hand, die er vom schlafend am Boden liegenden Adam entnommen hat. Eine weitere Abweichung der Weislaw-Bibel von San Marco

liegt darin, daß der Schöpfer nicht hinter Adam, sondern neben ihm dargestellt ist. In diesen beiden Merkmalen ähnelt die böhmische Handschrift der katalanischen Roda-Bibel, wo allerdings hinter dem ungewöhnlicherweise auf dem Bett liegenden Adam die schon geformte, sogar bekleidete Eva erscheint.

77 Für diese Bilderbibel vgl. W. O. Hassall, *The Holkham Bible Picture-Book*, London 1954; M. R. James, *An english Bible-Picture-Book of the*

5. Die Zusammenführung Adams und Evas

Die nächste Szene des Adam-und-Eva-Zyklus in der Cottongenesis-Rezension stellt die Präsentation Evas vor Adam durch den Schöpfer dar. Diese Szene (Gen. II, 22) ist in der Cottongenesis auf fol. 3r (Abb. 41) erhalten; das Blatt enthält insgesamt elf Zeilen (Gen. II, 24 – Gen. III, 3) und dazwischen eine ziemlich gut erhaltene Miniatur (ca. 6,5 × 7 cm)⁸⁰, die zweifellos mit dem entsprechenden Mosaik von San Marco (Abb. 42) übereinstimmt, wo der Schöpfer seine Rechte auf die Schulter der Eva vor ihm legt, während Adam von links auf Eva

zugeht. Die Cottongenesis-Tradition unterscheidet sich hier vom anderen, im Mittelalter gebräuchlicheren, Typus, der zum Beispiel im Mosaik von Monreale zu finden ist, vor allem dadurch, daß Gott-Christus, nicht zwischen den ersten Menschen, sondern links von ihnen steht: die übliche Komposition zeigt bisweilen den Schöpfer, der die Hände der Stammeltern ineinanderlegt. Der Typus der Cottongenesis-Rezension kehrt in allen vier karolingischen Bibeln (Abb. 43–46) und in der davon abhängigen Hildesheimer Erztür (Abb. 47) wieder.⁸¹

fourteenth century (Holkham Ms. 666), in: Walpole Society, IX, 1922–23, S. 4ff; Skeat, op. cit., S. 37f. — Daß die Holkham-Handschrift zum Teil von der Cottongenesis-Tradition berührt sein muß, könnte außerdem vor allem durch die Szene des Einzuges der Familie Noahs in die Arche (fol. 7v), die an die entsprechende in San Marco erinnern läßt, angedeutet werden. — Über die Beziehung des Holkham-Picture-Book zu der angelsächsischen Aelfric-Paraphrase vgl. Henderson, op. cit., S. 197, Anm. 64, und idem, *The Sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin*, in: *Journal of the British Archaeological Association*, XXVI, 1963, S. 19.

- 78 Über den Zusammenhang des Genesis-Zyklus von Saint Savin mit der Cottongenesis-Rezension vgl. Henderson, *The Sources of the Genesis Cycle*, S. 11ff. — Für die Fresken von Saint Savin vgl. auch I. Yoshikawa, *La peinture de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe et ses rapports avec l'art byzantin et italo-byzantin*, in: *Annuario (Istituto Giapponese di Cultura in Rom)*, II, 1964–65, S. 13ff.; idem, *La Peinture de la Nef de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe* (in Japanisch mit franz. Résumé), in: *Bijutsu-shi (Journal of the Japan Art History Society)*, XVII/4, 1968, S. 117ff.

- 79 Der Typus des Hortus Deliciarum findet sich z. B. in dem um 1190–95 in Tournai entstandenen "Psautier golssé" in New York (Pierpont Morgan Lib., Ms. 338, fol. 40v; F. Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin 1967, S. 137 und 179), während der Typus der Millstätter Genesis z. B. im 1314–21 in Prag illuminierten Passionale der Äbtissin Kunigunde (Prag, Univ. Bibl., Cod.

XIV A 17, fol. 4r) wiederkehrt, das außerdem in der Vertreibungsszene (fol. 5r) das für die Cottongenesis-Rezension charakteristische Motiv des agierenden Gottes zeigt (Abb. bei A. Matějček, *Le passionnaire de l'Abbesse Cunégonde*, Prag 1922). Für weitere Beispiele der beiden Typen siehe Koshi, *Die Wiener "Histoire universelle"*, S. 147f. — Als Beispiele dafür, daß beide Vorgänge — die Entnahme der Rippe und die Belegung — in einer einzigen Szene kombiniert dargestellt sind, seien hier angeführt: die Frowin-Bibel in Engelberg (Stiftsbibl., Cod. 3, fol. 1v), die daselbst im 12. Jh. entstand (Abb. bei R. Durrer, *Die Maler- und Schreibschule von Engelberg*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, N. F., Bd. III, 1901, Fig. 53); die "Bible moralisée" in Oxford (Bodl. Lib., 270b, fol. 6r). Über die Berührung der "Bible moralisée" mit der Cottongenesis-Rezension vgl. R. Haus-herr, *Beobachtungen an den Illustrationen zum Buch Genesis in der Bibel Moralisee*, in: *Kunstchronik*, XIX, 1966, S. 313f.

- 80 Tikkanen, *Die Genesismosaiken*, Taf. XI/65, S. 305; Lethaby, *The painted book of Genesis*, Fig. 1, S. 92; Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis*, Taf. XVI/18; Kessler, *Hic Homo Formatur*, Fig. 12.
- 81 Dieser Typus der Zuführung Evas findet sich auch im Tickhill-Psalter in New York (The Public Lib., Spencer Coll., Ms. 26, fol. 4v), der in England zwischen 1303 und 1314 hergestellt wurde. Für die Handschrift vgl. D. D. Egbert, *The Tickhill Psalter and related Manuscripts*, New York 1940, Taf. II/9.



41



42



43



44



45



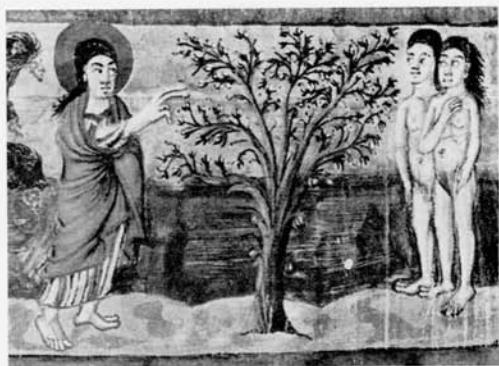
46



47

6. Das Verbot Gottes an Adam und Eva

Nach der Szene der Zuführung Evas vor Adam (Gen. II, 22) zeigt die Grandval-Bibel (Abb. 48) interessanterweise eine Szene, die in den Mosaiken von San Marco nicht zu finden ist: das Verbot Gottes an Adam und Eva (Gen. II, 16–17). Dieses Thema, das in der Bibel vor der Erschaffung Evas (Gen. II, 12–22) zu lesen ist⁸², kommt nach der Zuführungsszene, mit der großer Wahrscheinlichkeit, auch in der Cottongenesis nicht vor⁸³. Da jedoch diese Instruktionsszene auch in der Aelfric-Paraphrase (fol. 6v, Abb. 49), wo der Schöpfer vor Adam und Eva eine Gesetzestafel hoch hebt, ferner im Hortus Deliciarum (fol. 17r, Abb. 50), und außerdem im Holkham-Picture-Book (fol. 3v) wiederkehrt⁸⁴, dürfte auch die Episode zu den Bestandteilen des Adam-und-Eva-Zyklus der Cottongenesis-Rezension gehören, der in mehr als einer Variante dem Abendland bekannt gewesen sein muß⁸⁵.



48



49



50

82 Kessler (The sources and the construction, S. 38; His Homo Formatur, S. 155f.) hat darauf hingewiesen, daß die anachronistische Anwesenheit Evas in dieser Instruktionsszene durch die jüdische "Vita Adae et Evae" erklärt werden kann.

83 Siehe unten S. 74–75.

84 Diese Szene ist auch in einem Kapitell (kurz vor 1150) des Kreuzganges der Kathedrale von Gerona zu finden, dessen Genesiszyklus teilweise an die katalanischen Bibeln aus dem Skriptorium von Ripoll anschließt. Hierzu vgl. P. de Palol, Gerona Monumental, Madrid 1955, S. 12ff.). Für Abbildung siehe Palol und Hirmer, op. cit., Abb. 45. — Ferner stellt das Fassadenrelief vom Dom zu Orvieto diese Szene mit der Episode der Zusammenführung Adams und Evas kombiniert dar.



51



52

7. Die Versuchung Evas durch die Schlange

In San Marco ist nach der Szene der Zuführung Evas vor Adam, die in der Cottongenesi auf fol. 3r (Abb. 41) zu sehen ist, die Versuchung Evas durch die Schlange (Abb. 51) wiedergegeben, wobei Adam sich ostentativ von Eva abwendet. Diese Szene (Gen. III, 1–5) vor dem eigentlichen Sündenfall (Gen. III, 6) scheint in der Cottongenesi auf fol. 3v (Abb. 52) dargestellt zu sein. Auf diesem Blatt, das acht Zeilen des Genesistextes (Gen. III, 3–5) und ein Miniaturfragment (ca. 7.2 × 5.2 cm)⁸⁶ enthält, kann man noch in der Mitte die ganze Figur Evas und rechts oben grüne Farbspuren der Blätter erkennen. Zwischen diesen beiden gibt es nebelhaft wirkende, ziemlich in sich geschlossene blaue Farbreste. Die Stellung der sich nach rechts wendenden Eva mit der erhobenen rechten Hand stimmt zwar mit der Figur Evas bei der Versuchung Adams in der Sündenfallszene in San Marco (Abb. 54) überein. Aber diese Miniatur auf fol. 3v scheint nicht den

Sündenfall darzustellen: J. J. Tikkanen wies schon darauf, daß der Blick Evas in dieser Miniatur oben gerichtet ist, "was zu ihrer eigenen Versuchung durch die Schlange besser passen dürfte". Außerdem ist in der heute verlorengegangenen linken Partie der Miniatur der Raum für die vom Baum die Früchte pflückende Eva nicht mehr vorhanden: da die Länge der Miniaturen in der Cottongenesi, wie sechs Miniaturen (fol. 32r, 10.5 cm; fol. 33r, 11.2 cm; fol. 36r, 10.5 cm; fol. 41r, 10.8 cm; fol. 72r, 10.3 cm; fol. 122r, 10 cm) zeigen, die sich in ihrer vollständigen Länge erhalten haben, durchschnittlich ca. 10.5cm mißt und die maximale Länge der erhaltenen Miniaturfläche auf fol. 3v ca. 7.6 cm beträgt, so kann man hier nur noch ca. 2.5 cm bis 3 cm ergänzen. Die Cottongenesi weist nach fol. 3 mehr als eine Lakune auf, die den Versen Gen. III, 6–24 entspricht. In diesen verlorengegangenen Blättern wären acht Szenen vom Sündenfall bis zur ersten Arbeit der Ureltern zu erwarten, die sich in San Marco wiederfinden.

Wenn man also die Miniatur auf fol. 3v mit der Versuchung Evas identifiziert, ergibt sich dann, daß sich die venezianische Versuchungsszene kompositionell von der Cottongenesi (fol. 3v) unterscheidet. Wenn auch auf fol. 3v der Sündenfall gemeint sein sollte, wie W. R. Lethaby meinte, so würde das für die Cottongenesi bedeuten, daß hier die Versuchungsszene von vornherein fehlte, weil es von Grund auf unmöglich ist, entweder auf der Rectoseite oder auf der Versoseite von fol. 3 noch eine andere Miniatur der Versuchung Evas zu vermuten. Indem J.J. Tikkanen auf die Übereinstimmung der Versuchung Evas in San Marco mit derjenigen im Mosaik von Monreale hinweist, nimmt er hier eine Aufnahme eines fremden Typus als möglich an, was aber dem allgemein gültigen Prinzip der getreuen Umsetzung ins Mosaik in der ersten Vorhallenkuppel widerspricht. Man soll auch nicht die Diskrepanz zwischen den Mosaiken von San Marco und der Cottongenesi einfach als eine Abweichung von der Vorlage sehen, wie es A. Breymann⁸⁷ tat.

Die Szene der Versuchung Evas (Gen. III, 1–5) kommt in der Millstätter Genesis (fol. 10r, Abb. 53) in der umgekehrten Komposition vor, aber hier ist die Figur Adams, wahrscheinlich wie in der Cottongenesi (Abb. 52), nicht gegeben.

8. Der Sündenfall

Die Darstellung des Sündenfalls (Gen. III, 6) von der Cottongenesi-Rezension besteht, wie

das Mosaik von San Marco (Abb. 54) zeigt, aus zwei Momenten: aus dem Pflücken und dem Weiterreichen der Frucht. In San Marco pflückt links Eva die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis, der als Feigenbaum⁸⁸ dargestellt ist, rechts stehen Eva und Adam gegenüber: dieser ißt die Frucht, jene streckt die beiden Arme nach Adam aus. Dieses venezianische Mosaik findet seine nächste Parallele in der Miniatur der Wiener "Histoire universelle" (fol. 3v, Abb. 55)⁸⁹; hier ist jedoch in der ersten der beiden Szenen die Schlange dargestellt. Die beiden in San Marco nebeneinander stehenden Bilder (Abb. 51 und 54) — die Versuchung Evas und das Pflücken der Frucht — sind in der Wiener Handschrift offensichtlich in eines zusammengedrängt worden.

Einen ähnlichen Fall, wo die ursprünglich getrennten zwei Handlungsphasen der Cottongenesi-Rezension zusammengefaßt sind, stellen außerdem die Grandval-Bibel (Abb. 56) und der Elfenbein-Paliotto von Salerno (Abb. 57) dar. Auch die Sündenfall-Darstellung in der Welislaw-Bibel (fol. 4r, Abb. 58) steht, obwohl hier die Szene, in der Eva die Frucht pflückt, fehlt, dennoch mit der Cottongenesi-Rezension in Verbindung. In den meisten anderen Werken, die der Cottongenesi-Familie angehören, findet sich häufig die asymmetrische Sündenfalldarstellung, wo die ursprünglich gesondert gegebenen Einzelhandlungsphasen wie die Versuchung Evas, das Pflücken und das Weiterreichen der Frucht, als kontinuierlicher Vorgang inner-

85 Taylor (op. cit., S. 84) und Kessler (Hic Homo Formatur, S. 156) meinen, daß diese Szene wegen ihres Widerspruchs mit dem Genesis-Text in San Marco ausgelassen wurde.

86 Tikkanen, Die Genesismosaiken, Taf. XII/90 und S. 101f.; Lethaby, The painted book of Genesis, Fig. 2 und S. 93.

87 A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893, S. 143.

88 Zur jüdischen Quelle dieses Motivs vgl. Kessler, Hic Homo Formatur, S. 156; Taylor, op. cit., S. 85.

89 Vgl. Koshi, Die Genesisminiaturen der Wiener "Histoire universelle", S. 10f.



54



55



56



57



58

halb einer Szene dargestellt sind⁹⁰. Der Hauptcharakter des Sündenfalls in der Cottongensis-Rezension liegt darin, daß die Komposition dreifigürlich ist: Eva erscheint zweimal, während das Sündenfallsbild in der geläufigen mittelalterlichen Komposition zweifigürlich und symmetrisch angeordnet ist, d. h. daß der Baum zwischen den beiden ersten Menschen steht.



59

9. Das Zudecken der Scham

Die erste Szene der Vorgänge nach dem Sündenfall stellt in San Marco (Abb. 59) dar, wie sich Adam und Eva darum bemühen, ihre Nacktheit zu verbergen und Feignblätter vor die Scham zu halten. Diese Episode, die die Verse Gen. II, 7 illustriert, kommt in mittelalterlichen Darstellungen meist nicht als separate Szene vor: meist ist die Szene des Bedeckens der Scham bereits mit in das Sündenfallsbild hineingezogen. Die Szene selbst findet sich innerhalb der Cottongensis-Familie in anderer Version auch im Hortus Deliciarum (fol. 17v).



60



61

10. Der Anruf Gottes über die Stammeltern

In der nächsten Szene von San Marco (Abb. 60) vernehmen Adam und Eva die Stimme Gottes, und versuchen, sich hinter einem Palmbaum aus Furcht vor dem Herrn zu verstecken. Dieselbe Szene (Gen. III, 8-9) ist auch in der Aelfric-Paraphrase (fol. 7v, Abb. 61) zu finden, wo sich allerdings die ersten Menschen mit Strengeln zu verbergen versuchen. In der Millstätter Genesis (fol. 12r) gibt es ferner eine Szene, die sich in der Hinsicht auf die vor Gott fliehende Gebärde Adams und Evas mit dem jetzt in Rede stehenden Mosaik gut vergleichen läßt⁹¹.

90 So z. B.: in der Vivian-Bibel, in der Bamberger Alkuin-Bibel und in der Aelfric-Paraphrase (fol. 7r), ferner auch im Kunigunde-Passionale (fol. 4v).

91 Die Überschrift der Millstätter Genesis lautet: Wie nach der nonzit got umb daz ubiruertigt gebot reffit Adamen und Euam sine gemahelen.



62



63



64



65



66



67

11. *Die Frage nach der Schuld*

Es folgt die Verantwortungsszene: der Herr zieht Adam zur Verantwortung, der die Schuld von sich auf Eva abwälzt. Während in San Marco (Abb. 62) und im Hortus Deliciarum (fol. 17v, Abb. 63)⁹² die Schlange nicht zu sehen ist, wälzt Eva die Schuld von sich auf die Schlange in folgenden Werken der Cottongenesis-Familie ab: in der Grandval-Bibel (Abb. 65), in der Bamberger Alkuinsbibel, in der Hildesheimer Erztür und in der Ripoll-Bibel (Abb. 76). Die Szene des Verhörs in der Grandval-Bibel ist mit der Szene in dem Homiliar des Gregor von Nazianz (fol. 116v, Abb. 66) und mit der in der Wiener "Histoire universelle" (fol. 4r, Abb. 67)⁹³ vergleichbar, wo Adam und Eva von Gott zur Verantwortung gezogen sind: ein Baum trennt Gott von den Stammeltern. Das charakteristische Motiv des thronenden Gottes in San Marco kommt sonst in der Familie der Cottongenesis nur in der Roda-Bibel (fol. 7v, Abb. 64)⁹⁴ vor.

92 Wie Green (op. cit., S. 345) hingewiesen hat, sind hier die beiden Szenen (das Verbergen und das Verhör), die sich in San Marco finden, kombiniert dargestellt.

93 In der Wiener Miniatur ist unter dem Baum zu äußerst links statt der Schlange ein geflügelter Drache zu sehen. Für dieses Motiv, das auch in der Hildesheimer Tür zu finden ist, vgl. S. Esche, Adam und Eva, Sündenfall, Düsseldorf 1957, S. 28. Vgl. auch im Zusammenhang mit der Cottongenesis-Rezension: Kessler, The sources and the construction, S. 43ff.; idem, Hic Homo Formatur, S. 155.

94 In der Roda-Bibel sind auf fol. 6r zwei leere Felder, die die jetzt in Rede stehende Szene und die Szene des bewaffneten Paradiesestors enthalten müßten. Diese ausgeschnittenen Bilder sind aber auf fol. 7v unten, wahrscheinlich schon zur Zeit der Anfertigung der Bibel, nachgezeichnet. Hiezu vgl. Neuss, op. cit., S. 38.



68

12. *Das Urteil über die Schlange*

Auch in der darauf folgenden Szene (Gen. III, 14–15) von San Marco (Abb. 68) sitzt der Schöpfer auf einer Thronbank. Links stürzt die Schlange kopfüber herunter, während Adam und Eva den Richter knieend flankieren.



69

13. *Die Bekleidung der Sünder*

Es folgt in San Marco (Abb. 69) die Bekleidung der Sünder (Gen. III, 21). Adam, der schon bekleidet ist, steht links vom Schöpfer, der Eva kleiden läßt. Diese Szene sowie die vorhergehende Szene in San Marco kehren sonst in dieser Form nicht wieder. Die Bekleidungs-szene selbst findet sich in anderer Version in der Welislaw-Bibel (fol. 4v) und in den Pamplona-Bibeln (Harburg, fol. 5v).

14. *Die Vertreibung aus dem Paradies*

Das Mosaik von San Marco (Abb. 70) zeigt in dieser Szene (Gen. III, 23–24), wie man hingewiesen hat⁹⁵, ein besonders merkwürdiges Motiv: dem Genesistext entsprechend vollzieht Gott "in persona" die Vertreibung⁹⁶, die in den meisten mittelalterlichen Darstellungen der Engel durchführt⁹⁷. Adam und Eva, die durch das Paradiesestor von Gott-Christus vertrieben werden, tragen schon die Werkzeuge ihrer künftigen Arbeit in den Händen: Breithacke und Spinnrocken. Hinter dem verstoßenden Gott ist ein Baum zu sehen, der ein rosettenartiges Flammengebilde, zwei Vögel und darüber ein Kreuz, welches nach R.B. Green wohl mit dem Schwert des Paradieseswächters identisch ist⁹⁸, umschließt.

Dieses venezianische Mosaik findet seine nächste Parallele im Albani-Psalter (p. 18, Abb. 71), wo ebenfalls links von Gott das Motiv des bewachten Paradieses — in diesem Fall ein

sechsflügeliger Cherub mit dem Schwert über einem feurigen Rat stehend — dargestellt ist. Wie O. Pächt hingewiesen hat, stellt aber diese Reihenfolge (das bewaffnete Paradies — die Vertreibung) einen Anachronismus dar, der der biblischen Erzählung (Gen. III, 24) widerspricht: "Gott setzte das Schwert als Wächter vor das Paradiesestor, nachdem Adam und Eva es durchschritten hatten"⁹⁹.

Die Vertreibung durch Gott und der Paradieseswächter sind hingegen in den folgenden Werken, die mit der Cottongenesis-Rezension zu tun haben, als zwei getrennte Szenen in der richtigen Reihenfolge gegeben: in der Aelfric-Paraphrase (fol. 7v und fol. 8r, Abb. 72–73)¹⁰⁰, in der Roda-Bibel (fol. 6r und fol. 7r, Abb. 74–75), in der Ripoll-Bibel (fol. 5v, Abb. 76), im Apsisfresko von San Martín del Brull (Abb. 77)¹⁰¹, im Hortus Deliciarum (fol. 17v und fol. 19v, Abb. 78–79), in der Millstätter Genesis (fol. 14v und fol. 16v, Abb. 80–81) und schließ-

95 Green, op. cit., S. 346; Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative*, S. 23.

96 Das früheste Beispiel der Vertreibung der Ureltern durch Gott findet sich in dem Fresko des 4. Jhs. in der Katakomben der Via Latina in Rom (Abb. bei A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960, Taf. XXIX). Hiezu vgl. K. und U. Schubert, *Die Vertreibung aus dem Paradies in der Katakomben der Via Latina in Rom*, in: *Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults, Studies for Morton Smith at Sixty*, Vol. I, Leiden 1975, S. 173ff.

97 In einem dritten Typus läßt Gott durch den Engel mit dem Schwert das erste Menschenpaar austreiben. Beispiele dafür finden sich im Morgan-Bilderbuch (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 2r), in romanischen Reliefs von der Kathedrale in Pécs (O. Szőnyi, *A pécsi püspöki múzeum kőtára*, Pécs 1906, Abb. 71–75; G. Hajós, *Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pécs*, ungedruckte Diss., Wien 1970) und im 1364 von Francesco Niccolai und Leonardo di Ser Giovanni hergestellten Reliefs des Jakobus-Altars vom Dom zu Pistoia (S. Ferli,

L'altare argento di S. Jacopo in Cattedrale di Pistoia, Florenz 1956, Abb. 18). — In einem romanischen Fresko (1175–1200) in der Kirche von Todbjaerg (Dänemark) ist Gott seltsamerweise zwischen dem Engel links und den Stammeltern placiert (P. Nrlund und E. Lind, *Danmarks Romanske Kalkmalerei*, Kopenhagen 1944, fig. 112).

98 Hiezu vgl. außerdem L. Troje, *Adam und Zoe. Eine Szene der altchristlichen Kunst in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhang*, Heidelberg 1916, S. 69.

99 K. und U. Schubert (op. cit., S. 178) haben diese "unhistorische" Darstellung in Zusammenhang mit dem jüdischen Targum-Text gebracht. — Die anachronistische Darstellung ist allerdings sonst öfters in mittelalterlichen Werken zu finden, so z. B. in den sizilianischen Mosaiken.

100 Für Abbildung siehe Westwood, op. cit., Nr. 39.
101 In der letzten fünften Apsisnische dieser Kirche war oben die Paradiesestür mit dem wachenden Engel dargestellt, davon sind aber heute nur einige Spuren erhalten. In dieser Nische ist unten die erste Arbeit der Ureltern wiedergegeben. Hiezu vgl. Kuhn, op. cit., S. 49.



70



71



72



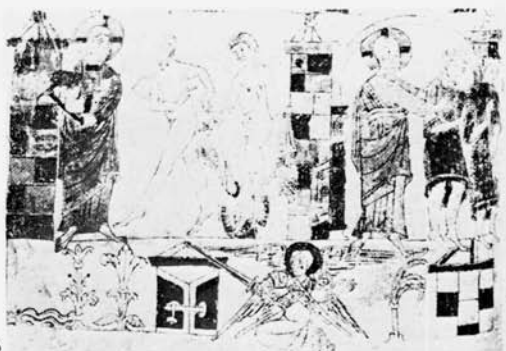
73



74



75



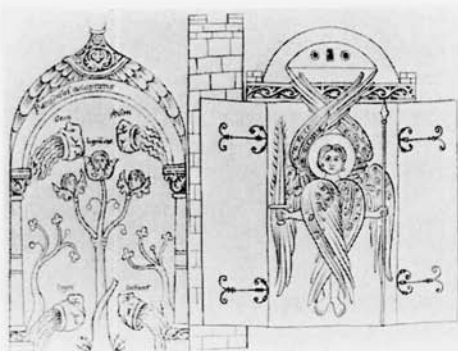
76



77



78



79

lich in der Welislav-Bibel (fol. 4v und fol. 5r, Abb. 82–83), wobei der Hortus Deliciarum und die Millstätter Genesis von der authentischen Ikonographie in der Hinsicht abweichen, daß Adam und Eva hier nicht bekleidet sind.

Die Version in San Marco und im Albani-Psalter ist also wohl als Zusammenziehung der beiden, ursprünglich getrennten Motive (die Vertreibung und das bewachte Paradies) zu verstehen, aber dies bedeutet nicht unbedingt, daß der Mosaizist des Dugento seine spätantike Vorlage modifizierte: die Verschmelzung könnte schon im Prototyp vollzogen worden sein¹⁰².

Das eigentümliche Motiv des bei der Vertreibung agierenden Gottes findet sich weiters in den bereits früher angeführten Werken, die die Spuren der Cottongenesi-Rezension aufweisen: im Fresko der Abteikirche von Saint Savin sur Gartempe und im Passionale der

Äbtissin Kunigunde (fol. 5r)¹⁰³. In den folgenden Mitgliedern der Cottongenesi-Familie ist es hingegen der Engel, der die Vertreibung durchführt: in den drei touronischen Bibeln (in London, Paris und Bamberg)¹⁰⁴, in der Hildesheimer Tür, im Paliotto von Salerno und auch im Fassadenrelief von Orvieto. Diese Beispiele werfen uns die Frage auf: Handelt es sich dabei einfach um eine Abweichung von der authentischen Cottongenesi-Ikonographie?

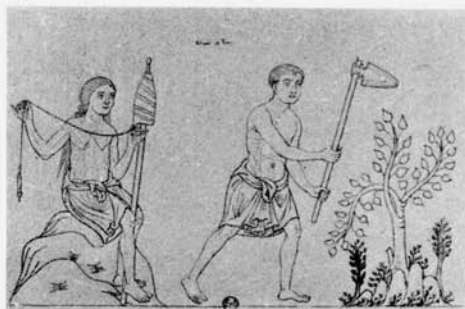
Indem H. L. Kessler 1965 und 1971 die Genesisfrontispize aller vier karolingischen Bibeln eingehend analysiert hat, hat er uns gezeigt, daß sie außerbiblische Elemente (darunter das Motiv des bei der Vertreibung agierenden Engels)¹⁰⁵ enthält, die von der jüdischen "Vita Adae et Evae" erklärt werden können: die in Tours zur Verfügung gestellte Vorlage stelle einen authentischeren Zustand der Rezen-



84



85



86



87

15. Die erste Arbeit der Ureltern

Die letzte Szene in der ersten Vorhallenkuppel von San Marco (Abb. 84) stellt die irdische Arbeit Adams und Evas dar. Adam bearbeitet

mit der Hacke die Ackererde, während Eva mit der Spindel in der Rechten¹⁰⁸ ihren arbeitenden Mann, auf einer Bank sitzend, betrachtet. Dieses venezianische Mosaik findet seine nächste

burger Münsters (Abb. bei R. Bruck, *Elsässische Glasmalerei etc.*, Straßburg 1902, Tafelband, Taf. 45). Für weitere Beispiele siehe Koshi, *Die Wiener "Histoire universelle"*, S. 152ff.

104 In der Bibel von San Polo fuori le mura führt die Vertreibung ein flügelloser Mann, der das Schwert schwingt, durch.

105 Kessler, *The sources and the construction*, S. 47f.; idem, *Hic Homo Formatur*, S. 156.

106 Kessler (ibid.) meint auf Grund der karolingischen Bibeln, daß die beiden Motive des Kreuznimb und des Kreuzstabes in der Cottongenesi und in San Marco keine Züge des Archetypus der

Cottongenesi-Rezension sind. — Weitzmann (*The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis*, S. 152f.) hat schon darauf hingewiesen, daß die Mosaiken von San Marco den Prototypus christianisieren.

107 Kessler (*The sources and the construction*, S. 32f. *Hic Homo Formatur*, S. 150) vermutet, daß der Archetypus der Cottongenesi-Rezension, wie in den Oktateuchen (Smyrna, pict. 23; Serail, fol. 49r) und in der Wiener Genesis (Pict. 2), dem Genesistext (Gen. III, 23–24) entsprechend zwei Szenen der Vertreibung — vor dem Paradieses- tor und außerhalb Eden — enthielt.

Parallele in der Miniatur der Wiener “Histoire universelle” (fol. 4r, Abb. 85), wobei allerdings die Position der beiden Personen in den beiden Werken vertauscht ist. Im Hortus Deliciarum (fol. 27r, Abb. 86) sind zwar die Attribute der beiden ersten Menschen — Hacke und Spindel — mit San Marco identisch, aber Adam und Eva sind beide nur halb bekleidet¹⁰⁹. Das Motiv der Bank¹¹⁰, auf der Eva in San Marco sitzt, kehrt auch in der Welislaw-Bibel (fol. 5v, Abb. 87) wieder.

Wie wir oben gesehen haben, war also der Adam-und-Eva-Zyklus der Cottongenesi-Rezension im mittelalterlichen Westen sehr verbreitet, und so zum Beispiel in Tours im zehnten Jahrhundert, in Deutschland, in England und in Spanien im elften, in Süditalien um 1100, im Elsaß und in Kärnten im zwölften, in Venedig im 13. und 14., in Orvieto im 14., und schließlich in Böhmen im 14. Jahrhundert nachweisbar.

- 108 Auch das Malerbuch vom Berg Athos sagt, daß Eva an der Spindel arbeitet. Vgl. Malerbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, München 1960, S. 46.
109 Im Fassadenrelief von Orvieto sind Adam und Eva nackt dargestellt.
110 Taylor (op. cit., S. 74) sieht die einem Thron

ähnliche Bank in dieser Szene als eine spätere, mariologische Hinzufügung zu dem Archetypus an. — Im Ashburnham-Pentateuch (Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. lat. 2334, fol. 6v) sitzt Eva übrigens in einer Hütte ebenfalls auf einer Bank (vgl. O. von Gebhardt, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883, Taf. III).

要旨

《コットン創世記》系統の作品群 —— アダムとエヴァの場面について

越 宏一

《コットン創世記》とは、17世紀イギリスの蔵書家サー・ロバート・コットンが所蔵していた創世記写本（現在は大英博物館蔵）のことであり、《ウィーン創世記》と並んで、現存する最古の挿絵入りギリシャ語訳（セプトゥアギンタ訳）創世記写本に数えられている。6世紀にアレクサンドリアで制作されたと推定されるこの写本は、但し、18世紀に火災に遭ったため、そのミニチュアの大部分は断片（147葉残存）と化した。その一部は、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂ナルテックスを飾る13世紀の創世記モザイクによってある程度までは復元できる。《コットン創世記》とサン・マルコの極めて密接な図像学上の関係を最初に指摘したのは、19世

紀末のティッカネンの論文であるが、1955年《コットン創世記》の当初の挿絵総数を約330点と推定したヴァイツマンは、この写本そのものをヴェネツィアのモザイクの手本として仮定した。しかしながら、筆者が1973年に詳述したように（註5）、サン・マルコの手本は、個々の挿絵場面の選択においては部分的に《コットン創世記》と異なるが、これと同一の原型に遡る古代末期の創世記本と考えられる。

ところで、《コットン創世記》によって代表され、主としてサン・マルコのモザイクによって補うことのできる、創世記の挿絵シリーズは、〈コットン・ゲネシス・リセンション〉と呼ばれる。このタイプの旧約聖書挿絵シリーズは、周知の如く、《ウィーン創世記》やビザンチンの〈旧約八書〉写本といった他のギリシャ語訳旧約聖書挿絵シリーズとは異なり、とりわけ西方の中世ラテン世界に大きな影響を与えた。《コットン創世記》系図像の足跡を示す東方ギリシャ世界の作例としては、僅かに、6世紀の

《マクシミアンの司教座》および初期ビザンチンの手本に遡る《エフライム・シルス》写本(16世紀)におけるヨゼフの場面、更に、《ナツィアンツのグレゴリウス説教集》(パリの543番)におけるアダムとエヴァの(2)場面などが挙げられるに過ぎない。

これに対して、東方起源の《コットン創世記》系挿絵シリーズは、恐らく何点かの写本を通じて、早くから西方ラテン世界に知られていたと思われる。《コットン・ゲネシス・リセンション》の影響が(多かれ少なかれ)見られる西方の作例については、これまでに、ケーラー(1930)、ベヒト(1943, 1960, 1962)、ヴァイツマン(1947, 1955)、グリーン(1955)、ヘンダーソン(1962)、ケスラー(1965, 1971)などによって研究されてきたが、ここでは、それらの成果を踏まえつつ、筆者(1971, 1972, 1973)によって指摘された作品をも含めて、その主要作例のリストを掲げる。

9世紀のカロリング朝写本(トゥール派およびその系統、アダムとエヴァの場面)——《グランヴァル聖書》、《ヴィヴィアンの聖書》、《アルクインの聖書》、《サン・バオロ・フオーリ・レ・ムーラ聖書》

11世紀および12世紀のスペインの写本——《ローダ聖書》および《リボル聖書》(11世紀カタロニア、アダムとエヴァの場面)、アミアンおよびハールブルクの《パンプローナ聖書》(12世紀末パンプローナ、特にロトの場面)およびそのコピー(14世紀フランス)

11世紀および14世紀のイギリスの写本——《カドモンの聖書注解》および《アルフリックの旧約五書注解》(11世紀初頭)、《エジャートン創世記》(14世紀)

1100年頃の南イタリアの象牙浮彫——《サレルノの祭壇前飾り》

12世紀のドイツの写本——《ホルトゥス・デリキアールム》(12世紀後半アルサス、アダムとエヴァの場面)、《ミルシュタット創世記》(12世紀末ケルンテン)〔なお、西方における《コットン創世記》系統の作品群中、最も重要な作例

のひとつである後者の写本におけるヨゼフの場面については、本年報 No. 6/1972, 55頁以下を参照〕

13世紀および14世紀のイタリアの作品——ヴェネツアのサン・マルコ大聖堂ナルテックスの創世記モザイク(13世紀)、《ウィーンの世界史》(14世紀ヴェネツィア地方)、オルヴィエート大聖堂ファサードの浮彫(14世紀前半)

14世紀のボヘミアの写本——《ヴェリスラフの聖書》(14世紀中葉)

以上に挙げた作例によって、いかに《コットン創世記》系統の図像が西欧中世を通じて広範囲な影響を及ぼしたかが概観されるであろう。但し、サン・マルコのモザイクのように、ひとつの創世記シリーズが専ら《コットン・ゲネシス・リセンション》を手本としている場合は例外で、大抵は、その一部のみが多かれ少なかれ忠実に、あるいは改変されて採用されている。上記の作例の外にも、一、二の場面においてのみ《コットン創世記》系の図像タイプを示す、創世記場面のシリーズが西欧中世にはかなり多く見出されるが、とりわけアダムとエヴァの場面は《コットン創世記》系の挿絵シリーズから分離して、それぞれ独立的に広まっていったものと思われる。

本稿は、アダムとエヴァの場面を手掛りとして、シリーズ的にであれ、部分的にであれ、《コットン・ゲネシス・リセンション》の影響を示す作例をできるだけ多く指摘し、且つ、個々の場面の図像学上の特色を明らかにすることを主眼とした。本稿で扱われた「アダムの創造」から「アダムとエヴァの労働」までの諸場面のうち、《コットン創世記》自身には現在僅か2場面しか残っていないが、《コットン・ゲネシス・リセンション》におけるアダムとエヴァのシリーズは、主としてサン・マルコのナルテックス第一の円蓋モザイクによって復元できる。以下、この論文要旨においては、他の《ゲネシス・リセンション》と比べて《コットン創世記》系図像の特色を最も良く示す場面のひとつである「アダムの創造」についてのみ略述したい。

「アダムの創造」は《コットン創世記》において

は失われたが、サン・マルコでは二つの画面(図1)で表わされている。ここでは、「創造第7日目の祝福」の場面を中に挟んで、アダムは先ず、神によって形造られ(なお、この場面は、14世紀末に同地のバラツォ・ドゥカーレを飾る彫刻[図2]にコピーされている)、次に、魂を吹き込まれている(因に、このような合計3場面からなる「アダムの創造」自体は、《パンブローナ聖書》のコピー[図3]においても見出される)。《ホルトゥス・デリキアールム》(図4)を始め、《コットン・ゲネシス・リセンション》に属する他の作品も示すように、この《リセンション》の「アダムの創造」は、従って、ビザンチンの《旧約八書》や特にイタリアで広まったタイプのそれとは異なり、創造者なる神自身が手を用いてアダムを造るという点に先ず、その特色があると言えよう。例えば、《ウィーン創世記》やビザンチンの《旧約八書》においては、創造者は決して人間の姿を取っては表わされない。サン・マルコのように、座ってアダムの身体を形造る創造者を示す作例は、更に、イギリスの12世紀の写本——《ランベス聖書》(図5)およびセント・オールバンス修道院から出た《ヨセフス》(図6)——にも見られる。

サン・マルコ同様、《ミルシュタット創世記》(図7, 8)においても、「アダムの創造」は二つの場面で挿絵されているが、しかし、その構図はサン・マルコとは異なっている。《ミルシュタット創世記》の最初の場面に類似する作例は《グランヴァル聖書》(図9)にも見出されるが、ヴァイツマンはこの場面を「魂を吹き込まれるアダム」と区別して、その前段階の「生気を与えられるアダム」と解釈した。《コットン・ゲネシス・リセンション》の原型は「アダムの創造」を3場面で表わしていたとする彼の説が正しければ——最近シューベルトはユダヤ教図像との関連でこの説を支持している——サン・マルコにおいては、従って、その3場面のうちの第2の「生気を与えられるアダム」が省略されたか、或は、この場面はサン・マルコの手本に既に欠けていたことになる。

《ミルシュタット創世記》の第2の場面の方は、

1場面からなる、《ヴィヴィアンの聖書》の「アダムの創造」と比較できる(なお、この両者に共通の天使のモチーフは、オルヴィエート大聖堂の浮彫[図16]にも見られる)。これは、サン・マルコの第2の場面とは異なった構図とはいえ、同じ「魂を吹き込まれるアダム」に相当する場面と思われる。ケスラーが分析したように、《ヴィヴィアンの聖書》も《グランヴァル聖書》も、《コットン・ゲネシス・リセンション》に属する共通の手本に遡るが、しかし、それぞれ別の1場面を「アダムの創造」のために選択したと推定されるからである。現在失われたトゥール派の聖書本に基づく《サン・パオロ・フォーリ・レ・ムーラ聖書》(図10)には、事実、《グランヴァル聖書》および《ヴィヴィアンの聖書》にコピーされた「生気を与えられるアダム」と「魂を吹き込まれるアダム」の両方が採用されている。《サン・パオロ・フォーリ・レ・ムーラ聖書》の第1場面は、因に、トゥール派の手本に遡るヒルデスハイムのブロンズ扉(図11)に近い。

既に触れた作品の外に、創造者の神自身が手を用いてアダムを造るという《コットン・ゲネシス・リセンション》の特徴を示す作例として、《アルフリックの聖書註解》(図13、これに極めて類似する《シュトゥットガルト詩篇》[9世紀初頭、図14]も参照)、《ローダ聖書》(図17)および《リボル聖書》(図18、更に、サンタ・マリア・デ・リボル修道院教会の失われた壁画と関連を持つと推定されるサン・マルティン・デル・ブルル教会の壁画[11世紀中葉、図19]も参照)、12世紀のイギリスの写本《アルバスの詩篇》(図20, 21)などが挙げられるが、これらの作品も、単に「アダムの創造」の場面においてのみならず、他の場面においても、《コットン・ゲネシス・リセンション》独特の図像を含んでいる。この外にも、孤立した作例が極めて数多く指摘できるが、ここではそれらについては触れない。

本稿は、西欧中世における《コットン・ゲネシス・リセンション》の分布を概観し、創世記図像学におけるこの《リセンション》の重要性を改めて示そうとした試論の一部である。

事業記録 昭和49年度

特別展記録



*セザンヌ展

EXPOSITION CÉZANNE

1974年 3月30日～5月25日

主催：国立西洋美術館・読売新聞社

出品内容＝油彩61点、水彩27点、デッサン40点、
版画10点、計138点

セザンヌ芸術を総観する大規模な展覧会は、欧米でも今日その実現が極めて困難とされている。我が国でもこれまで、印象派ないし後期印象派の代表作家の展覧会は、大なり小なりほとんど出尽した感があるが、セザンヌだけは、その歴史的地位の大きさにもかかわらず、実現されなかった。本展はJ.リヴォルド、A.シャビュイ他欧米のセザンヌ研究家たちによる組織委員会を中心に、各関係者の周到な準備のもとに、幾多の困難を克服して実現されたもので、出品に協力した国は日本も含めて11カ国に及び、セザンヌの各時代、各ジャンルにわたるバランスのとれた、高度の出品内容は各方面に多大の好評を博した。



*ヨーロッパ絵画名作展

MEISTERWERKE DER EUROPÄISCHEN MALEREI AUS DER GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN

1974年 9月21日～11月24日

主催：ドレスデン国立美術館・国立西洋美術館・
日本経済新聞社

出品内容＝イタリア派32点、フランドル派12点、
オランダ派24点（内素描1点）、ドイツ派6点、フ
ランス派5点、スペイン派3点、計82点

かつてのザクセン王国の首都ドレスデンは、その景観の美しさに加え、数々のすぐれた美術館を擁しているが、中でもアルテ・マイスター絵画館はそのすぐれた規模、内容であまねく知られている。このコレクションの歴史は遠く16世紀半ばころにさかのぼるが、特に18世紀のアウグスト強力侯、その息子のアウグスト三世の代に飛躍的な充実を見た。本展の出品内容は、このコレクションの性格を反映して、ルネッサンス・バロックのイタリア派と、17世紀のオランダ、フランドル派が中心を占めるが、特にいたみ易い板絵の名作が26点も出品されたことは特筆に値する。



＊ヨーロッパ素描名作展

OLD MASTER DRAWINGS FROM
CHATSWORTH, A Loan Exhibition from
the Devonshire Collection

1975年1月25日～3月23日

主催：国立西洋美術館

出品内容＝イタリア派65点、オランダ・フランドル派22点、ドイツ派8点、フランス派5点、計100点

我が国の海外からの特別展は油彩画中心で、ヨーロッパの素描芸術の真髄にふれる本格的な展覧会は極めて少なかった。本展はチャッツワースのデヴォンシャー公家所蔵のヨーロッパでも有数の素描コレクションから、イタリア、フランドル、オランダを中心に初期ルネサンスから18世紀に至る名品を選択、出品したもので、特にこれら古い時代のものは、主として保存上の理由から通常は門外不出とされているだけに、本展の価値と意義は一層大きいといえる。



＊松方コレクション展

出品内容＝絵画60点、彫刻20点

1974年10月13日～11月10日

主催：国立西洋美術館・福岡県・福岡県教育委員会・福岡県文化会館

会場＝福岡県文化会館

1974年11月16日～12月1日

主催：国立西洋美術館・佐賀県・佐賀県教育委員会・佐賀県立博物館・佐賀新聞社

会場＝佐賀県立博物館

秋の特別展開催期間に合わせて本年度も本館所蔵作品による地方巡回展「松方コレクション展」を開催した。本年度は上記の二会場において、同一の作品内容による展示を行い、いずれの会場においても非常な盛況であった。なお本展には松方コレクション以外の作品が絵画・彫刻とも各5点ずつ出品された。

講演会記録

＊モナ・リザ展

EXPOSITION LA JOCONDE

1974年4月20日～6月10日

主催：文化庁・東京国立博物館・国立西洋美術館

会場＝東京国立博物館

ルーヴル美術館所蔵のレオナルド・ダ・ヴィンチの名作《モナ・リザ》が11年ぶりに海外に貸出され、東京国立博物館で一般に公開された。本展には他に伝ヴァン・クレーフ作《フランソワ一世の肖像》、および《モナ・リザ》の科学資料写真とフランソワ一世コレクションの複製写真などが展示された。本館は共催者としてカタログの編集を担当するとともに、会場構成・展示作業に協力した。

＊「セザンヌ展」特別講演会

4月6日（1974年）

セザンヌの生涯と芸術における伝統と革新

〈アポロ〉誌編集長 デニス・サットン

（通訳 道下匡子）

4月13日

セザンヌと裸婦

東京大学助教授 高階秀爾

4月20日

セザンヌの芸術

東京芸術大学名誉教授 伊藤 廉

4月27日

セザンヌとゾラ

神戸大学助教授 池上忠治

＊「ヨーロッパ絵画名作展」特別講演会

9月28日

ドレスデン美術館の名画

ドレスデン国立美術館アルテ・マイスター

絵画館長 アンナリーゼ・マイアー＝マイ

ンチェル（通訳 越 宏一）

10月5日

ヴェネツィアのルネッサンス絵画

東京芸術大学教授 摩寿意善郎

10月12日

フランドルとオランダの絵画

東京大学教授 前川誠郎

10月12日

ロココの絵画——ワトーを中心にして——

国立西洋美術館長 山田智三郎

修復記録

※「ヨーロッパ素描名作展」特別講演会

2月1日(1975年)

デッサン——その本質と技法

東京芸術大学教授 平山郁夫

2月8日

デッサンの歴史

東京大学教授 前川誠郎

テレビ放送

文化庁提供「美を求めて」

放映 TBS 系 毎日曜日 8時15分～8時30分

※「セザンヌ」

5月12日(1974年)

※「ドレスデン美術館の名品」

11月17日

P・1959-152

クロード・モネ《陽を浴びるボブラ並木》

1891年 油彩 カンヴァス 92.5×73.5 cm

この作品は絵具層・地塗層のカンヴァスへの固着が弱く、常に絵具層・地塗層の亀裂と剝離の危険にさらされていた。これまでに何度か数箇所にわたって絵具の剝離が発見され、その都度固定処置を施してきたが、今回全面裏打による修復を行った。

修復処置：蜜蝋＋ダンマール樹脂等の混合接着剤を用いて新しいカンヴァスによる全面裏打。テレピン精油、アルコール、ミネラル・スピリット及び一部に弱アンモニア水を使用して画面を洗浄。白亜＋チタン白＋ポリビニール・アルコールによる充填材によって絵具・地塗の欠損部分を充填。グワッシュ絵具及び油絵具（テレピン精油で稀釈、ベルギー方式による）若干を用いて充填箇所補彩。スプレータイプ・タブロー・ニスによる保護膜塗装。

（修復：黒江光彦氏）

資料

1. 昭和49年度歳入実績額

| 項 目 | 金額（単位 円） |
|---------------|------------|
| 1. 建物及物件貸付料 | 208,660 |
| 2. 版權及特許権等収入 | 247,500 |
| 3. 入場料等収入 | 65,973,970 |
| 4. 講 習 料 | 56,300 |
| 5. 不用物品売払代 | 22,090 |
| 6. 小切手支払未済金収入 | 7,200 |
| 計 | 66,515,720 |

2. 昭和49年度歳出予算額

| 項 目 | 金額（単位千円） | 前年度比較増△減額（単位千円） |
|----------------------|----------------------|--------------------|
| 1. 人に伴う経費 | 85,432 | 14,022 |
| 2. 庶務部運営 | 10,554 | 1,020 |
| 3. 事業部運営 （美術作品購入） | 117,938 (105,500) | 26,212 (25,500) |
| 4. 特 別 展 | 32,505 | △ 2,170 |
| 5. 施設設備整備 | 3,791 | △ 9,076 |
| 計 | 250,220 | 30,008 |

3. 昭和49年度 観覧者一覧表——次ページ

4. 所蔵作品一覧

（昭和50年3月末現在）

| | 当初所蔵松方コレクション | 購 入 | 寄 贈 | 管理換 | 計 | 寄 託 |
|--------|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 絵 画 | 194 | 26 | 25 | 2 | 247 | 33 |
| 素 描 | 80 | 9 | 7 | 1 | 97 | 8 |
| 版 画 | 24 | 49 | 34 | 0 | 107 | 0 |
| 彫 刻 | 63 | 8 | 9 | 0 | 80 | 4 |
| 工 芸 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 |
| その他の資料 | 10 | 87 | 1 | 0 | 98 | 0 |
| 計 | 371 | 179 | 77 | 3 | 630 | 46 |

| | 開催 日数 | 個 人 観 覧 | | | | 団 体 観 覧 | | | | 無 料 観 覧 日 | 優 待 招 待 | 合 計 | 一日平均 観 覧 者 数 |
|-----------------------|----------|---------|---------|--------|---------|---------|--------|--------|---------|--------------|-------------------|----------------------|-----------------|
| | | 一 般 | 学 生 | 小 人 | 計 | 一 般 | 学 生 | 小 人 | 計 | | | | |
| 平常展 | 日 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 | 人 |
| 92 | | 46,126 | 16,088 | 11,421 | 73,635 | 182 | 1,613 | 1,046 | 2,841 | 5,548 | 756 | 82,780 | 900 |
| 特別展 セザンヌ展 | 49 | 281,299 | 133,229 | 33,022 | 447,550 | 667 | 9,037 | 31,144 | 40,848 | | 52,751 (1,450) | 541,149 (1,450) | 11,043 |
| 特別展・ヨーロッパ 絵画名作展 | 56 | 136,650 | 57,522 | 19,425 | 213,597 | 1,645 | 16,702 | 8,793 | 27,140 | | 23,293 (1,500) | 264,030 (1,500) | 4,715 |
| 特別展・ヨーロッパ 素描名作展 | 50 | 38,242 | 16,836 | 3,601 | 58,679 | 271 | 1,659 | 3,631 | 5,561 | | 4,157 (650) | 68,397 (650) | 1,368 |
| 計 | 247 | 502,317 | 223,675 | 67,469 | 793,461 | 2,765 | 29,011 | 44,614 | 76,390 | 5,548 | 80,957 (3,600) | 956,356 (3,600) | |
| 巡廻展・松方コレク ション展(福岡) | 29 | 17,191 | 4,423 | 2,965 | 24,579 | 26,004 | 15,754 | 11,798 | 53,556 | | 10,574 | 88,709 | 3,059 |
| 巡廻展・松方コレク ション展(佐賀) | 16 | 20,140 | 2,620 | 6,262 | 29,022 | 6,171 | 5,318 | 6,000 | 17,489 | | 3,868 | 50,379 | 3,149 |
| 計 | 45 | 37,331 | 7,043 | 9,227 | 53,601 | 32,175 | 21,072 | 17,798 | 71,045 | | 14,442 | 139,088 | 3,091 |
| 合計 | | 539,648 | 230,718 | 76,696 | 847,062 | 34,940 | 50,083 | 62,412 | 147,435 | 5,548 | 95,399 (3,600) | 1,095,444 (3,600) | |

(注)「優待招待」欄の数値は、特別招待日の入場者数を示す外数である。

職員名簿

昭和50年 3 月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員 (五十音順)

東京家政大学長
有光 次郎

ブリヂストンタイヤ株式会社社長
石橋幹一郎

東京国立博物館長
稲田 清助

評論家
今泉 篤男

東京国立近代美術館長
岡田 譲

京都国立近代美術館長
河北 倫明

日本芸術院長
高橋誠一郎

評論家
谷川 徹三

株式会社丸善相談役
司 忠

杏林大学事務局長
寺中 作雄

評論家
富永 惣一

神奈川県立近代美術館長
土方 定一

東京都副知事(文化担当)
船橋 俊通

建築家
前川 国男

国際文化会館専務理事
松本 重治

東海大学教授 東大名誉教授
吉川 逸治

日本学士院会員 東大名誉教授
脇村義太郎

国立西洋美術館職員

館 長 山田智三郎

次 長 土生 武則

庶務課
庶務課長 新山 忠弘
庶務課課長補佐 杉本 光司
庶務係長 西山 博
福祉主任 舟橋さち子
戸松 靖子
湯口太多史

守衛長 浜田 孝
樋口 泰一
山王堂正行
井上武運児
羽山 正公
石井 茂夫
内藤 満枝
白石 治美
須田 文子
市川 勇
古山 則夫

経理係長

小林江考子

用度係長 田島 庄平
肥後 豊司
太田原 武
白倉 由夫
大竹 乙弘
小宮 勝男
平山 節子
長島 武夫
伊藤 昌

事業課

事業課長 穴澤 一夫

主任研究官
(併)渉外調査係長 佐々木英也

越 宏一

陳列保存係長 八重樫春樹
(併) 長谷川三郎

普及広報係長 千足 伸行
長谷川三郎
田近 祥子

国立西洋美術館年報NO.9

発行 1976年3月31日

編集 国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

製作 美術出版デザインセンター

印刷 凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL
D'ART OCCIDENTAL, NO.9

Publié le 31 mars 1976 par le Musée National
d'Art Occidental, Tokyo

Imprimerie : Bijutsu Shuppan Design Center